This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

NOUVELLE ÉDITION

BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

CHARLES CLÉMENT

ÉTUDES
SUR LES
BEAUX-ARTS
EN FRANCE

NICOLAS POUSSIN
DECAMPS, DELACROIX, H. FLANDRIN
MM. GLEYRE ET MEISSONIER
DE LA PEINTURE MURALE
L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS ET LE DÉCRET
DU 13 NOVEMBRE
LES PAYSAGISTES FRANÇAIS CONTEMPORAINS

PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE VIVIENNE 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE
1869

16216/87

Vincennes - juin 69

ÉTUDES

SUR LES

BEAUX-ARTS

EN FRANCE

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

POISSY. — TYP. ARRIEU, LEJAY ET CIE.

ÉTUDES

SUR LES

BEAUX-ARTS

EN FRANCE

PAR

CHARLES CLÉMENT

NICOLAS POUSSIN
DECAMPS, DELACROIX, H. FLANDRIN
MM. GLEYRE ET MEISSONIER
DE LA PEINTURE MURALE
L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS ET LE DÉCRET DU 13 NOVEMBRE
LES PAYSAGISTES FRANÇAIS CONTEMPORAINS

NOUVELLE ÉDITION

PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1869
Droits de reproduction et de traduction réservés

DEPT. HISTORY
OXFORD

PRÉFACE

A l'exception d'un travail développé sur Nicolas Poussin ce volume ne renferme que des morceaux relatifs à l'art contemporain, et s'il est vrai, comme je le pense, que les arts du dessin réfléchissent, dans une large mesure, les idées, les mœurs, les préoccupations d'une époque, l'aspect que présente notre école depuis un certain nombre d'années n'est pas fait pour nous remplir d'orgueil, ni même de vanité. L'observateur attentif et sympathique constatera sans doute les efforts sincères, souvent énergiques et soutenus de quelques talents nouveaux ; l'habileté de main, la dextérité d'une foule de peintres ou de sculpteurs médiocres, qui cherchent dans une route facile des succès éphémères, des résultats immédiats ; mais, à moins de fermer les yeux

à l'évidence, il ne pourra s'empêcher de reconnaître que l'ambition de nos artistes, quelque ardente et impérieuse qu'elle soit, ne tend pas à s'élever, et que le nombre des œuvres originales, simples, fortement conçues, savamment exécutées, au lieu de s'accroître, diminue de jour en jour.

D'ailleurs nos Expositions annuelles le démontrent assez. Elles sont de plus en plus faibles, malgré la juste sévérité des Jurys qui ferment la porte à une foule d'ouvrages sans nom qui dépassent en niaiserie et en maniérisme tout ce qu'on peut imaginer.

Il y a dans cet affaiblissement continu, dans cette décadence persistante, un symptôme très-grave. Il ne servirait de rien de se payer d'illusions. Gardons-nous d'exagérer, mais envisageons cependant le mal en face sans lâche et puérile complaisance. Il est vrai qu'on ferait tort à notre école en la jugeant d'après nos Expositions annuelles seulement. D'un côté, l'administration fait des efforts louables pour soutenir l'art élevé. Elle fait exécuter dans nos églises et dans nos palais des peintures et des sculptures qui ne sauraient être transportées. C'est là une circonstance dont on doit tenir grand compte. D'une autre part, quelques-uns de nos peintres les plus distingués, n'ex-

posent pas depuis bien des années déjà, et ces abstensions affaiblissent singulièrement la moyenne.

Il n'en est pas moins évident que rien n'est venu renouveler et rajeunir ce grand et généreux mouvement issu d'une manière plus ou moins directe de l'enseignement de David, et bien davantage encore de l'activité intellectuelle qui se produisit après la chute de l'Empire. La génération qui est née, qui a grandi sous la Restauration, s'en va. Depuis quinze ans, nous avons perdu un grand nombre d'artistes éminents : David (d'Angers), Rude, Simart, Delaroche, Vernet, Scheffer, Marilhat, Decamps, Delacroix, Flandrin, hier encore Ingres, le doyen de notre école, et nous ne les avons guère remplacés. Les phrases sonores ne guérissent de rien, et il est toujours utile, sinon agréable, de voir clair dans ses affaires. Or, à moins de supposer qu'en matière d'art la quantité supplée à la qualité et qu'une foule de talents médiocres vaut un homme de génie, on conviendra que nous traversons une période stérile et mauvaise dont il s'agit de sortir au plus tôt.

Quelles sont les causes de cet état d'atonie dont les plus optimistes d'entre nous commencent à s'effrayer ? J'en énumérerai quelques-unes des plus générales, les seules qui puissent nous occu-

per maintenant. Les artistes sont coupables assurément, mais le public mérite bien aussi quelques reproches. Voyons d'abord les artistes.

Le marasme dont nous nous plaignons n'est pas particulier aux arts du dessin. Ils souffrent de la même maladie, d'une somnolence, d'une langueur qui n'a pas épargné la littérature. Bien différents en cela des sciences exactes qui se perfectionnent par voie d'accumulation pour ainsi dire, et que les expériences, les découvertes de chaque savant élèvent d'une assise, les arts n'existent que par l'imagination. Quel que soit le secours que lui apportent l'éducation et les exemples du passé, on peut dire presque sans hyperbole, que l'artiste doit tout à son talent personnel et à son temps, aux dons qu'il apporte en naissant, qui se développent sous la double influence de sa volonté et de la société dans laquelle il se trouve. Supposons-maintenant qu'une nation soit condamnée à traverser une époque où la vie intellectuelle cède le pas aux intérêts matériels, aux préoccupations scientifiques, le goût des spéculations de l'esprit s'affaiblira d'autant. Supposons encore que, pour des raisons que je n'ai pas à étudier ici, l'homme se désintéresse de la chose publique, qu'il ne soit plus soumis à ces surexcitations fécondes qui agitaient

les citoyens d'Athènes ou de Florence, les passions généreuses, les nobles ambitions s'éteindront en lui. Son goût pour les occupations qui dépendent de l'intelligence, pour les choses inutiles et sublimes, s'émoussera, comme il arrive d'un organe privé d'aliments. On l'a dit bien souvent : pour faire un poëte, pour faire un artiste, il faut un homme ; il faut un instrument dont toutes les cordes soient tendues et vibrent également. Or l'homme s'amoindrit et se dénature en laissant sommeiller une partie de ses facultés, et le dommage sera d'autant plus grand que les qualités qu'il néglige de développer sont d'un ordre plus élevé et font partie des forces vives de son être.

Jusque-là l'artiste ne fait que suivre la loi commune. Il souffre des misères de son temps. Mais je crois qu'il aggrave encore, par ses habitudes de vie et d'esprit, un mal auquel il ne saurait, j'en conviens, complétement échapper. Il vit plus que jamais, me semble-t-il, inattentif au peu de bruit qui se fait autour de lui. Dans un temps d'indifférence générale pour les choses de l'esprit, il est plus indifférent encore que la masse du public. Il participe moins que personne au mouvement intellectuel, si modeste pourtant, de notre époque. Il lit peu ; il sait peu ; il se confine dans un

petit cercle; il fait partie d'une caste isolée au milieu de la société. Mal renseigné et sur le passé et même sur le présent, il est porté à s'exagérer sa propre valeur. Il manque de point de comparaison, et il risque de se laisser envahir par l'une des plus horribles maladies parmi celles qui affligent notre espèce: la vanité. Il se spécialise de plus en plus, s'enferme étroitement dans son art, croyant se fortifier en se restreignant, et ne se doutant pas qu'il tarit ainsi les grandes sources de l'inspiration. Il oublie qu'à l'égard du développement général, les Michel-Ange, les Léonard, les Rubens, les Albert Durer, les Poussin étaient les égaux des hommes les plus distingués de leur temps.

On dira que je charge le tableau. Je voudrais qu'il en fût ainsi. Je ne fais d'ailleurs que caractériser des tendances générales et qui me paraissent dangereuses. Je n'ignore pas combien d'exceptions protesteraient au besoin contre un sens trop absolu que je donnerais à mes paroles. Mais ces exceptions, on les connaît, on les signale avec reconnaissance et respect. Elles ne font que confirmer la règle.

Du reste, lorsqu'on est sévère pour soi, on a bien quelque droit de l'être pour autrui, et je n'ai pas l'intention de ménager le public. Ces mièvreries, ces réminiscences prétentieuses, ces sot-

tises de toute sorte, toutes ces petites œuvres ingénieuses, habiles, mais futiles ou malsaines, qui donc les admire ou feint de les admirer? Qui les encourage et les paye? Hélas! le public, c'est-à-dire vous et moi. Nous avons donc notre très-large part de responsabilité dans cet état de l'art que nous déplorons, et nous aussi nous devons faire notre *meâ culpâ.*

L'œuvre d'art n'est pas un fruit naturel, et l'instinct ne suffit pas pour la juger. Le sauvage amené devant un tableau n'y voit rien, et il trouve que nos plus belles symphonies ne sont que d'affreux charivaris. Il faut une éducation pour apprécier une peinture, une statue, un morceau de musique. Cette éducation se fait d'elle-même sans doute à un certain degré en vivant dans une société polie, mais elle restera d'autant plus incomplète, elle sera d'autant plus vicieuse que cette société sera plus mélangée, plus incertaine dans ses idées et dans ses doctrines. Or une classe nombreuse, qui ne comptait pas autrefois, a surgi depuis la Révolution, et elle a pris dans ces dernières années une très-grande importance. Avec l'aisance ou la fortune elle a acquis une culture superficielle qui se complétera, j'en ai la ferme conviction, mais qui pour l'instant n'est pas sans

danger. L'esprit ne se meuble pas aussi vite que se remplit un coffre-fort, et l'intelligence essoufflée a souvent grand'peine à suivre les écus: de sorte que la mode règne beaucoup plus que le goût, qui, peu et mal développé, se porte plutôt vers les futilités brillantes que vers les monuments de l'art sérieux, et que ce sont le caprice et l'argent qui font la loi. Nous sommes témoins tous les jours des aberrations les plus incroyables, des fantaisies les plus absurdes. Les objets d'art sont des objets de luxe. On achète des tableaux non parce qu'on les aime, mais parce que le voisin, le rival en achète; l'hôtel des commissaires-priseurs est une succursale de la Bourse: c'est la même spéculation, la même passion du jeu qui s'appliquaient jadis aux tulipes en Hollande, que nous avons d'abord portées sur les chinoiseries, puis sur les majoliques italiennes et persanes. Jusque-là, c'était bien; mais nous en sommes venus à payer des sommes folles pour des faïences belges et françaises qui ne relèvent que très-indirectement de l'art, et pour cette foule d'objets sans nom qui constituent la *curiosité* et le *bric-à-brac*. Nous allons bien, et, pour peu que cela continue, nous finirons par collectionner à grands frais des pots de deux sous.

N'avons-nous pas vu naguères, dans une vente qui restera célèbre, un tableau de moyenne importance, de Greuze, c'est-à-dire d'un peintre de second ordre, dépasser le prix exorbitant de 100.000 fr. tandis que l'on donnait pour 2,600 fr., un charmant portrait de Filippino Lippi; pour 1,400 fr. une Madone de Memling, et pour 7,000 fr. un ravissant panneau de Fra Angelico! Ces acheteurs fantaisistes préparent d'amères déceptions à leurs héritiers. Ce n'est pas mon affaire, mais le mal qu'ils auront fait en corrompant le goût ne disparaîtra pas avec eux. Ces prix excessifs, que rien ne justifie et qui sont hors de toute proportion avec la valeur de l'objet, ont pour premier résultat d'égarer le jugement de l'artiste qui se sent de l'ambition et de l'audace. La gloire était son but, c'est la fortune qui deviendra son point de mire. Le bruit qui se fait autour d'ouvrages frivoles ou médiocres lui fera perdre la tête; et il faut convenir qu'on la perdrait à moins. Il ne résistera pas à ce mirage. Il s'y laissera prendre d'autant plus facilement qu'il est moins préparé, par son éducation générale, à en découvrir la vanité. Aussi voyons-nous tous les jours une foule de jeunes gens, séduits par l'appât des hauts prix qu'obtiennent, lorsque la mode s'en mêle, les

Nous en avons vu bien d'autres depuis 1869.

œuvres les plus futiles et du mérite le plus discutable, se précipiter dans une carrière qui exige, autant qu'aucune autre au moins, une vocation sérieuse, et où l'on ne réussit que par un travail obstiné. Comment s'étonner de ce déluge de niaiseries qui nous envahissent de plus en plus, et n'avais-je pas raison de dire que le public est pour quelque chose dans cette décadence que nous sommes forcés de constater?

Quant aux artistes, qu'ils m'en croient; ce n'est pas un ennemi qui leur parle. D'ailleurs, je ne suis pas seul de mon avis, et je veux, en terminant, me mettre en quelque sorte sous la protection des nobles paroles que Reynolds, qui était un grand esprit en même temps qu'un grand peintre, adressait, dans des circonstances qui ne sont pas sans analogie avec celles que nous traversons, aux élèves de l'Académie de Londres.

« Je vous invite, aussi souvent qu'il m'est possible, à vous former sur de grands principes et sur de grands modèles, parce que ce serait perdre votre temps que de l'employer à toute autre recherche. On peut jeter les yeux sur les beautés inférieures, mais il ne faut pas les étudier, et moins encore les imiter. On doit les examiner, parce qu'il est nécessaire que rien n'échappe à l'at-

tention du peintre; mais il est essentiel aussi qu'il se borne là.

» Il me reste encore un autre avis à vous donner Soyez aussi circonspects dans le choix de ceux à qui vous cherchez à plaire que dans le choix de ceux que vous voulez imiter. Sans l'amour de la gloire, il est impossible de rien produire de bon; mais une ardeur excessive et mal entendue vous fera tomber dans des idées communes, vous dégraderez votre style et vous corromprez entièrement votre goût. Il est certain que le style le plus bas est celui qui plaît au plus grand nombre, parce qu'il est le plus facile à saisir, et que les hommes sont en général charmés de ce qui approche le plus de la nature réelle.

c'est probablement la raison pour laquelle les romans de Zola ont eu un succès -

» Il serait à souhaiter qu'on cherchât à prévenir cette corruption du goût avec ce noble orgueil qu'Euripide montra aux Athéniens qui critiquaient ses pièces de théâtre. « Je ne compose » pas, dit-il, mes ouvrages, pour que vous me cor- » rigiez, mais pour vous instruire. » Il est vrai que pour avoir le droit de parler comme Euripide, on doit être Euripide. Il faut convenir cependant que lorsqu'un artiste est sûr de la bonne route, il peut s'armer de cette hardiesse et de cette assurance qui conviennent au génie, et qu'il ne

doit pas se laisser détourner du droit chemin par les applaudissements d'une tourbe ignorante qui n'admire que ce qui est d'un genre bas et commun.

» Je ne parle de ceci qu'à cause de l'Exposition de nos ouvrages, qui produit un si excellent effet en nourrissant l'émulation et en stimulant le génie, mais qui tend aussi malheureusement quelque fois à porter l'artiste à l'ambition de plaire indistinctement à la multitude qui vient pour les voir. »

Et maintenant que j'ai dit aux artistes et au public à peu près tout ce que j'avais sur le cœur, j'aborderai d'un esprit plus tranquille l'étude de quelques sujets modernes. Mes réserves étant faites et mon opinion nettement exprimée sur l'état général de notre école, il me sera permis de relever le mérite, si minime qu'il soit, partout où je le rencontrerai, et de parler des ouvrages de mes contemporains avec cette sympathie, avec ces égards tout au moins que l'on doit, suivant Voltaire, aux vivants.

Février 1869.

ÉTUDES

SUR LES

BEAUX-ARTS

EN FRANCE

NICOLAS POUSSIN

Nicolas Poussin naquit aux Andelys, près de Rouen, au mois de juin de l'année 1594 : il précéda de dix ans Corneille, son compatriote, qui devait être son émule par la grandeur du génie, la rectitude du caractère, la force de la pensée, la pureté et la simplicité des mœurs.

Ces deux grands hommes, ces deux grands artistes, ces deux robustes frères en poésie, ouvrent splendidement ce XVIIe siècle français qui devait voir mûrir les fruits les plus nombreux, les plus variés, les plus exquis du mouvement

d'idées qui commence à la renaissance italienne et vient finir sur le seuil d'un monde nouveau, à l'*Esprit des Lois* et au *Contrat social*. Il paraît d'abord étonnant de rencontrer un des premiers peintres du monde dans un pays qui n'est certainement pas la patrie de la peinture moderne et dans un temps qui venait de voir mourir les plus grands artistes de l'Italie, et se perdre sous l'empire de nouveautés médiocres ou bizarres la tradition de leurs doctrines; mais certaines époques sont comme ces saisons fécondes qui donnent la vie aux moindres semences. Le XVIIe siècle ressemble à ces jours d'été chauds, mais un peu voilés, qui présentent, dans un moment unique et admirable, des fleurs et des fruits déjà mûrs. La gerbe qu'il apporte au trésor des lettres et des arts est peut-être plus belle qu'aucune autre : il en est de plus brillantes, il n'en est point de plus harmonieuses et de plus complètes. On pourrait encore comparer ce temps à un homme dans la vigueur de l'âge : un corps robuste, un esprit étendu et sain, des pensées fortes et délicates, nombreuses, précises; de vastes aspirations, mais retenues dans les limites des forces humaines; rien de la fougue inutile de l'extrême jeunesse,

rien non plus de la sagesse stérile de la caducité; jamais de ces chimères trompeuses qui égarent nos premiers pas, que le grand soleil de midi disperse, et qui reviennent, lorsque la raison décline, misérablement dégrader nos dernières années. Ce siècle adulte ne connaissait ni cette inquiétude, ni cette tristesse maladive qui nous dévore, et qui fait si intimement partie de nous-mêmes, qu'il paraît impossible d'en découvrir le germe et de la déloger : mal héréditaire qui circule dans nos veines et que nous avons sucé au sein de nos mères avec la vie.

Il ne nous reste que des documents incertains et peu nombreux sur la jeunesse de Poussin. Son père, Jean Poussin, était originaire de Soissons, d'une bonne famille, peut-être noble, mais ruinée pendant les guerres qui dévastèrent la France au XVIe siècle. Jean Poussin prit part lui-même aux dernières campagnes, et Félibien rapporte que ce fut à la suite du siége de Vernon, auquel il avait assisté avec un de ses oncles, qu'il épousa Marie Delaisement, veuve d'un procureur de cette ville[1]. Nicolas Poussin naquit de ce

1. L'opinion de Félibien sur la noblesse de la famille de Poussin a été suivie par tous les biographes de ce peintre.

mariage. Son père, qui vivait d'une petite pension, lui fit faire les études habituelles. L'enfant, d'ailleurs appliqué, passait une partie de ses heures de leçons à couvrir ses livres et ses cahiers de dessins, incorrects sans doute, mais qui témoignaient déjà de ses dispositions. Quintin Varin, peintre médiocre d'Amiens, dont le nom serait inconnu s'il n'était associé à celui de Poussin dans l'histoire, pressentit son talent, lui donna quelques directions et engagea ses parents à ne pas contrarier son goût[1].

Le jeune Poussin, encouragé par Varin, quitta tout pour la peinture. Ses progrès furent si rapides, qu'il n'eut bientôt plus rien à apprendre

Une phrase d'une lettre à M. de Chantelou nous semble jeter quelques doutes sur la question. Poussin dit, en parlant de ses parents, qu'il recommande à son protecteur : « Ce sont gens pauvres et ignorants qui auront besoin de votre secours, etc. » (*Collection de Lettres de Nicolas Poussin*. Paris, Didot. 1824, p. 341.) Plus loin, p. 349, il nomme un sien neveu, « ce rustique personnage ignorant et sans cervelle. » Il faut pourtant remarquer que l'ignorance était loin d'être au XVIIe siècle le partage exclusif de la roture. — Voir quelques détails intéressants sur la famille de Poussin dans la *Gazette des Beaux-Arts*. N° du 15 janvier 1860.

1. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des us excellents peintres*. Londres, 1705, IV, p. 242.

de son maître. Les ressources bornées de sa petite ville ne lui suffisaient plus ; il quitta les Andelys sans le consentement et probablement même à l'insu de son père, et arriva à Paris en 1612. Il avait dix-huit ans. Poussin fit, dès son arrivée, la connaissance d'un jeune gentilhomme poitevin qui avait le goût des beaux-arts et qui lui donna un logement dans sa maison. Après avoir travaillé pendant quelque temps dans l'atelier de Ferdinand Elle, de Malines, un assez bon peintre de portraits, il passa dans celui de Lallemand, peintre *fort peu habile*, suivant Félibien [1], et dont il ne nous est rien resté; mais son maître véritable, après son propre génie, ce fut Raphaël.

Quoiqu'un siècle presque entier se fût écoulé depuis la mort du chef de l'école romaine, ses tableaux, et même les gravures d'après lui, étaient fort rares en France; le roi seul en avait et ne les montrait pas à tout le monde. On sait l'effet que produisirent, vingt ans plus tard, quelques copies de ce maître, que le maréchal de Créqui rapporta de Venise et de Rome. Poussin avait fait, par l'intermédiaire de son protecteur, la

1. Félibien, IV, p. 7.

connaissance d'un mathématicien du roi, attaché aux galeries du Louvre, qui possédait une collection de gravures d'après les meilleurs tableaux des écoles italiennes, et même quelques dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain. Il eut la liberté de voir et de revoir ce trésor, et même d'en copier les pièces les plus importantes. On peut facilement se représenter la surprise et l'admiration que devaient causer aux peintres français de cette époque les chefs-d'œuvre des écoles italiennes. C'étaient comme des jours ouverts sur un monde inconnu, qu'ils avaient à peine rêvé. Ils passaient sans transition d'une obscurité à peu près complète à la plus vive lumière qui eût jamais éclairé les arts.

Les progrès de Poussin furent sans doute rapides; mais il ne nous reste absolument rien d'authentique qui puisse être rapporté avec certitude à cette époque de sa vie. Son protecteur, rappelé dans le Poitou, l'engagea à le suivre. Le jeune artiste s'y décida, plus par reconnaissance que par ambition. D'ailleurs il pensait sans doute que son temps ne serait pas absolument perdu, qu'il pourrait étudier, et que les travaux de décoration qu'il s'était engagé à faire dans le château de son

ami, ne lui seraient pas inutiles. Ses espérances furent déçues. Traité comme une sorte de domestique par la mère du jeune gentilhomme, chargé de travaux sans rapport avec son art, à peine supporté comme un hôte incommode et indiscret, irrité, découragé, humilié, il partit plus pauvre que devant pour revenir à Paris. Il faisait la route à pied et était obligé de s'arrêter de lieu en lieu pour gagner de quoi continuer son voyage. La tradition rapporte qu'il peignit jusqu'à des enseignes de cabaret pour acquitter le prix de son modeste repas. Ces atteintes de la misère, qui souillent et dégradent les talents médiocres, donnent plus d'éclat, de grandeur et de force au génie. Poussin doit aussi à la nécessité où il se trouva dans sa jeunesse de peindre avec rapidité des objets de toute sorte, sa manière un peu sèche, mais si précise, si facile et si juste. C'est probablement à cette première époque qu'il faut rapporter les deux tableaux que l'on voyait dans l'église des Capucins de Blois[1] au commencement

1. Félibien, IV, p. 8. Des renseignements qui nous ont été fournis avec beaucoup d'obligeance par MM. Dusommerard et Duban, nous portent à croire que ces tableaux, non-seulement

du XVIIIe siècle, ainsi que *les Bacchanales* du château de Chiverny.

Ce voyage, qui doit avoir duré plusieurs mois, avait tellement fatigué Poussin, qu'il tomba malade en arrivant à Paris et fut obligé de retourner aux Andelys pour se rétablir[1]. Il y passa un an et revint à Paris, dans l'intention bien arrêtée d'aller à Rome. Il partit, en effet; mais on ne sait quel contre-temps le força de s'arrêter à Florence, d'où il revint en France. Une seconde fois, il fut encore moins heureux et ne dépassa pas Lyon. En 1623, étant à Paris, il fut invité par les Jésuites, qui célébraient la canonisation de saint Ignace et de saint Xavier, à concourir pour la peinture à la détrempe des tableaux représentant les miracles de ces deux saints.

Avant cette époque déjà, Poussin avait fait la connaissance du cavalier Marin, qui travaillait alors à son poëme d'*Adonis*, et qui prenait grand

ne sont plus dans l'église des Capucins, mais qu'ils ne sont pas même à Blois, et qu'il faut les regarder comme perdus.

1. Nous remarquons une fois pour toutes que Félibien et Bellori, qui nous ont conservé la plupart de ces détails, ne donnent point de dates, et que les indications chronologiques manquent de 1612 à 1623.

plaisir à voir l'imagination du peintre en tirer des sujets de tableaux. Marin voulut l'emmener à Rome vers 1622 [1], mais Poussin « n'était pas en état, dit Félibien, de quitter Paris. » Était-ce encore la pauvreté qui l'enchaînait, ou le concours dont nous avons parlé, ou le désir d'achever quelques tableaux commencés, et en particulier *la Mort de la Vierge* [2], conservée longtemps dans une des chapelles de Notre-Dame, et qui date de cette époque? Félibien et Bellori regardent ce tableau comme un des meilleurs de sa première manière; mais ce que nous en savons nous suffit pour affirmer que *la Mort de la Vierge* ne faisait pas pressentir le génie de l'auteur futur de *l'Image de la vie humaine* et du *Testament d'Eudamidas* [3].

1. L'auteur de l'article de la *Biographie universelle* de Michaud a commis une erreur en disant que le cavalier Marin fit la connaissance de Poussin après avoir vu ses tableaux commandés par les Jésuites. Ces tableaux sont de 1623, et le cavalier Marin retourna à Rome en 1622.

2. Ce tableau avait été commandé à Poussin par la corporation des orfèvres, qui était dans l'usage d'offrir tous les ans un tableau à l'église métropolitaine de Paris.

3. Il nous reste pourtant un tableau qui pourrait bien être antérieur au premier voyage de Rome. C'est la *Sainte Cécile* du musée de Montpellier. Cet ouvrage, d'ailleurs très-authentique et remarquable, d'une couleur noire et forte, rappelle la manière de Caravage et de Valentin.

Poussin avait connu Philippe de Champagne au collége de Laon. Ils demeurèrent quelque temps ensemble. Duchesne les avait employés l'un et l'autre à la décoration du Luxembourg, et, quoique Poussin se fût vite dégoûté des misérables travaux qu'un maître ignorant lui imposait, il n'est pas douteux qu'il demeura lié avec Champagne, dont l'esprit sérieux n'était pas sans analogie avec le sien. On aime à se persuader que cette amitié l'aida à traverser sans trop de souffrance ces douze années de travaux obscurs et incessants, de tentatives infructueuses et sans doute aussi de misère, après lesquelles commence, avec le voyage de Poussin à Rome, la période vraiment féconde et glorieuse de la vie du peintre.

I

Poussin arriva à Rome au commencement de l'année 1624. Il y fut reçu par le cavalier Marin, qui, avant son départ pour Naples, où il devait mourir, lui ouvrit les trésors du palais Barberini;

mais il paraît que cette protection ne lui fut d'aucune utilité pécuniaire. Il resta pendant longtemps très-pauvre, « se passant, » dit Félibien, « de peu de chose pour sa nourriture et pour son entretien. » Sa peinture trouva si peu d'accueil parmi les amateurs de Rome éblouis par la manière lâchée et le pinceau brillant du Guide, qu'il fut réduit à donner pour 8 livres un tableau représentant un prophète, et pour 60 écus la *Peste des Philistins*, qui, plus tard, fut vendue 1,000 écus au cardinal de Richelieu. Il était logé avec le sculpteur Duquesnoi, aussi pauvre que lui pour le moins. Il l'aidait à modeler des figurines d'après l'antique [1], et c'est avec lui qu'il mesura quelques-unes des plus célèbres statues de Rome, et, en particulier, l'Antinoüs. Bellori assure avoir vu le travail original de Poussin, et nous en a conservé un trait, Il n'est pas douteux que ces travaux de sculpture eurent une grande influence sur sa manière, et contribuèrent à donner à ses figures cette sécheresse de contours et ce caractère abstrait des formes que ses détracteurs lui ont reprochés. Il

1. Feu M. Duchesne, conservateur des gravures à la Bibliothèque, possédait une très-belle cire de *l'Ariadne* qu'il attribuait, probablement avec raison, à Poussin.

faut observer encore que Poussin, frappé de l'admirable perfection de l'antique et ne remarquant pas assez que les conditions de la sculpture ne sont pas celles de la peinture, n'a presque jamais peint d'après le nu. En se promenant dans les vignes voisines de Rome et dans les campagnes, il dessinait les statues qui s'y trouvaient en grand nombre et jusqu'aux moindres fragments antiques; d'une autre part, il notait avec le plus grand soin les gestes et les attitudes des gens qu'il rencontrait. Quoique nous n'en ayons aucune preuve positive, il nous paraît probable que Poussin travaillait surtout de pratique, qu'il appliquait, pour ainsi dire, les gestes et les poses des personnages qu'il avait remarqués au souvenir des statues pris comme fond de son travail. Il est résulté de cette habitude que plusieurs de ses tableaux ont quelque chose de mal accordé, comme si les gestes et les expressions avaient été ajoutés après coup aux personnages. Il faut attribuer à la même cause l'absence fréquente de la partie agréable, de cette fleur de la beauté, à laquelle on ne doit pas donner trop d'importance, mais qu'il ne faut pas négliger outre mesure et sans nécessité. Hâtons-nous d'ajouter que Poussin

était bien loin de se borner à étudier l'antique et à collectionner des traits, des attitudes, des gestes. Il avait fait copier par son beau-frère Jean Dughet une partie du *Traité de perspective* du Père Matteo Zoccolini, maître du Dominiquin, et de celui de Vittellione. Il s'était approprié ces deux ouvrages en y ajoutant sans doute de son propre fonds ; il discourait même de la perspective scientifique avec une si grande supériorité, que ses amis crurent pendant longtemps qu'il avait écrit un ouvrage sur cette matière, et qu'il fallut une lettre très-positive de Dughet pour les dissuader[1]. Il avait étudié l'anatomie avec Nicolas Larche et sur les figures de Vésale; la peinture théorique dans les livres d'Albert Dürer, d'Alberti et de Léonard de Vinci. Enfin, ses tableaux montrent quelle étude profonde et suivie il dut faire des poëtes et de la Bible.

C'était à cette époque un esprit mûri et développé par des travaux de toute sorte, profond, clair et sensé, un véritable esprit français, dans la bonne acception du mot, comme on le dirait de Descartes ou de Corneille, moins analyste que

1. A M. de Chantelou, 23 janvier 1666. Félibien, IV, p. 63.

le premier, moins tendu et outré que le second, qui garda pendant soixante-douze ans l'enthousiasme de l'art, ce qui lui permettait de dire tout à la fin de sa vie : « En vieillissant, je me sens toujours plus enflammé du désir de me surpasser et d'atteindre la plus haute perfection[1]. »

Au commencement du séjour de Poussin à Rome, deux peintres agirent particulièrement sur lui : Titien et le Dominiquin. Il allait souvent voir à la villa Ludovisi un tableau du premier de ces maîtres, représentant des jeux d'enfants. Ses ouvrages de cette époque témoignent très-vivement de l'influence du coloriste vénitien. Nous ne ferons que rappeler deux admirables *Bacchanales* de la galerie nationale de Londres, qui peuvent compter parmi les plus parfaits ouvrages de Poussin. Ces tableaux datent certainement du premier séjour que Poussin fit à Rome, où peut-être même de son voyage à Florence. Ils portent, dans tous les cas, la trace bien évidente de l'influence que les Vénitiens exercèrent sur lui. Cette influence est bien plus manifeste encore dans un tableau conservé à la galerie Colonna, représen-

1. Félibien, IV, p. 10.

tant une scène du Décameron, et que l'on prendrait pour un Tintoret, si l'on ne considérait que la transparence brillante de la couleur, la richesse de la pâte, la vigueur et la solidité du clair-obscur. Craignant, toutefois, que cette préoccupation trop exclusive de la couleur ne nuisît à la sévérité de son dessin, le peintre français se mit bientôt à étudier le Dominiquin. La force des expressions, la vérité du dessin, le mérite de composition, qui distinguent plusieurs des ouvrages du Dominiquin, l'avaient vivement frappé, et il alla jusqu'à proclamer *la Communion de saint Jérôme*, non pas le chef-d'œuvre de la peinture, comme on l'a avancé, mais l'un des trois plus beaux tableaux qui fussent à Rome à cette époque [1]. Les deux autres étaient *la Transfiguration* de Raphaël et *la Descente de Croix* de Daniel de Volterre.

Il y avait dans l'église de Saint-Grégoire deux tableaux, représentant *la Marche au supplice* et *la Flagellation de saint André*. Le premier était du Guide, l'autre du Dominiquin. La foule des jeunes peintres étudiait ou copiait le premier. Poussin, presque seul, était au second. Le Dominiquin,

1. Gault de Saint-Germain, p. 20; Bellori, p. 460.

méconnu, pauvre et mourant, ayant appris qu'un jeune homme copiait son tableau et déclarait nettement qu'il le préférait à celui de son rival, se fit transporter dans l'église. Poussin le croyait mort, et, le prenant pour un étranger, se mit à lui détailler avec feu les beautés de sa propre œuvre. Le Dominiquin embrassa cet ami inconnu qui venait de le venger de l'injustice de ses contemporains.

Une lettre sans date, adressée au chevalier del Pozzo, se rattache à ces premières années du séjour de Poussin à Rome; elle nous le montre encore pauvre et déjà attaqué de la maladie cruelle qui ne le quitta plus. « Je m'enhardis à vous écrire la présente, ne pouvant point venir vous saluer à cause d'une infirmité qui m'est survenue, pour vous supplier humblement de m'aider en quelque chose. Je suis malade la plupart du temps, et n'ai aucun autre revenu pour vivre que le travail de mes mains..... J'ai dessiné l'éléphant dont il m'a paru que votre seigneurie avoit envie, et je lui en fais présent. Il est monté par Annibal et armé à l'antique. Je pense tous les jours à vos dessins, et j'en aurai bientôt fini quelqu'un. [1] »

[1] *Collection*, etc., p. 1 et 2.

Cette lettre doit être de 1628 ou de 1629 au plus tard, car Poussin demeura, depuis cette époque, chez son compatriote Dughet, et il était, par conséquent, à l'abri des plus dures atteintes de la misère. Il avait épousé, en 1629, une des filles de son hôte, nommée Anna-Maria, qui l'avait soigné avec dévouement pendant une maladie. Il avait employé sa dot à acheter une maison sur le mont Pincio, à côté de celle de Salvator Rosa, vis-à-vis de celle du Lorrain. C'est sans doute à cette époque qu'il faut placer le terme de sa longue et laborieuse jeunesse. Des travaux importants l'occuperont seuls désormais; mais il se passera bien des années avant qu'il ait forcé l'attention des Romains, blasés par leurs écoles bâtardes, et conquis l'universalité des suffrages qui devaient plus tard accueillir chacun de ses chefs-d'œuvre.

Il ne faudrait pas croire cependant que tous les tableaux qu'il fit de 1630 à 1642, époque de son voyage en France, soient de la même valeur et aient la même perfection. Ses compositions gracieuses de cette première période, malgré des qualités éminentes, sont loin, à bien des égards, de ses autres productions. Poussin n'a jamais connu cette beauté du visage qui coule du pin-

ceau de Raphaël comme d'une source divine. Il est vrai qu'il rachetait ce défaut par tant de force, d'ampleur, de distinction dans les formes générales, de goût dans les attitudes et dans l'arrangement des draperies, qu'on oublie de remarquer cette absence fréquente de la grâce dans la beauté; mais le défaut existe, et le temps qui a noirci ses tableaux plus que beaucoup d'autres, ne suffit pas à le laver de tout reproche à cet égard.

La Mort de Germanicus est le premier grand tableau qui fut commandé à Poussin[1]. C'est aussi la première de ces compositions pathétiques dans lesquelles il excelle et que nous verrons reparaître sous une forme plus admirable encore dans *l'Extrême-Onction* et dans *le Testament d'Eudamidas*. *La Prise de Jérusalem*, *le Frappement du Rocher*, la première suite des *Sacrements*, peinte pour le chevalier del Pozzo[2], datent du premier séjour à

1. Par le cardinal Barberini, dans la famille duquel il est encore.

2. Cette admirable suite des *Sacrements*, si connue par la gravure, se trouve chez le duc de Rutland, venant de la collection Bocca Paduli, où elle était encore à la fin du siècle dernier. La seconde suite, plus belle encore à notre avis, peinte plus tard pour M. de Chantelou, est maintenant chez lord El-

Rome. Il faut y joindre deux œuvres de pleine maturité, *la Manne* et *l'Enlèvement des Sabines.* Poussin a surpassé ces deux tableaux, mais il n'a mis au même degré dans aucun autre des qualités de premier ordre et les défauts qu'on a coutume de lui reprocher.

Le tableau de *la Manne* ne présente pas une action principale qui attire vivement l'attention et à laquelle les épisodes soient franchement subordonnés. Ces épisodes forment le tableau véritable, c'est d'eux que ressort la pensée claire que le peintre a voulu exprimer. C'est ainsi que Poussin l'explique lui-même dans une lettre adressée à son ami Stella, et citée par Félibien : « J'ai trouvé, dit-il, une certaine distribution pour le tableau de M. de Chantelou, et certaines attitudes naturelles qui font voir dans le peuple juif la misère et la faim où il étoit réduit, et aussi la joie et l'allégresse où il se trouve, l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son législateur, avec un mélange de femmes, d'enfants et d'hommes d'âges et de tempéraments

lesmere (ancienne galerie Stafford), avec *le Frappement du Rocher*. Ces tableaux viennent de la galerie d'Orléans.

différents, choses qui, comme je le crois, ne déplairont pas à ceux qui les sauront bien lire[1]. » C'est bien cela. On voit clairement dans le tableau de *la Manne*, la misère de tout ce peuple, et aussi sa joie, sa reconnaissance, à la vue du miracle qui le sauve; mais pourquoi Moïse et Aaron sont-ils au second ou au troisième plan? pourquoi surtout des épisodes, admirablement traités d'ailleurs, forment-ils chacun un tableau complet, tellement qu'on pourrait les détacher sans en affaiblir la valeur propre et sans anéantir l'ouvrage lui-même? Si l'on considère avec quel soin les figures de Moïse et d'Aaron sont traitées, l'importance des personnages qui les entourent, on se convaincra facilement que c'est bien là, autour de Moïse, qu'est le tableau, et que la pensée du miracle est bien la grande pensée, la pensée poétique qui devait le dominer. Ce n'est que plus tard que l'analyse, le raisonnement, le travail de la réflexion ont refroidi le premier jet, interverti les rôles et fait une œuvre descriptive, et pour ainsi dire littéraire, d'une composition où devait dominer l'imagination. Une seule figure a échappé à cette transforma-

1. *Collection*, etc., p. 353. Le tableau est de 1637 ou 1638. *Collection*, etc., p. 352.

tion fâcheuse : c'est celle d'une jeune fille, à la droite du tableau, tendant sa robe à la manne qui tombe du ciel, dans un mouvement sublime de confiance et d'abandon. Il faut remarquer encore qu'une autre préoccupation inverse de la première se fait clairement apercevoir dans cette œuvre considérable. Malgré le soin que l'auteur a pris de diversifier les attitudes, les gestes, les expressions de ses personnages, on pourrait nommer les statues qui lui ont servi de modèles. Poussin est évidemment, dans ce beau tableau, hors, jusqu'à un certain point, de la voie véritable et naturelle de la peinture. *L'Enlèvement des Sabines* prêterait à des remarques semblables. Cependant cette scène tumultueuse est traitée avec une telle supériorité, que l'émotion domine tout autre sentiment. L'audace des attitudes, le mélange de férocité et d'amour qui éclate dans les traits de ces futurs maîtres du monde, font comprendre ce que Marini disait de Poussin au cardinal Barberini : *Vedrete un giovane che a una furia di diavolo.*

Un tableau dont aucun document n'atteste la date précise se rattache évidemment à cette époque de la vie du peintre. C'est *l'Image de la Vie humaine*, qui se trouvait dans la galerie Fesch,

et qui est, grâce à la belle gravure de Morghen, présente à tous les souvenirs[1]. Le Temps, sous les traits d'un vieillard assis et jouant de la lyre, fait danser quatre femmes qui représentent les quatre âges de la vie, ou, suivant d'autres, les quatre saisons de l'année : un enfant tenant un sablier est à ses pieds. Dans le ciel, sortant des nuages de l'horizon, paraît le Soleil, précédé de l'Aurore, suivi des Heures, qui semblent danser en volant. Nous ne voulons relever ni l'aplomb, la justesse de l'allégorie, ni la beauté et la distinction des figures, ni l'excellence du coloris, mais seulement ce personnage du Temps, qui découvre aux yeux tout un monde mystérieux et inconnu. Il rappelle certaines figures de Léonard de Vinci, que l'on trouve bizarres d'abord, ensuite sublimes. Il y a dans tout ce corps chétif et amaigri, dans ce visage à la fois débonnaire et railleur, sardonique et souriant, quelque chose qui laisse sous une angoisse singulière. C'est dans cette puissance de transporter la pensée bien au delà de l'image qu'il faut chercher le caractère poétique de Poussin. Cette puissance est d'ailleurs le trait fon-

1. Ce tableau est maintenant chez le marquis d'Herford.

damental, essentiel, pour ainsi dire unique, du peintre. Poussin est idéaliste toujours et dans tout, non pas qu'il se soit jamais imaginé de changer, de corriger, d'embellir la nature : l'idéal n'est point la réalité remaniée, transformée, arrangée au gré de l'imagination, mais la réalité vue jusqu'aux entrailles dans le moment sublime du génie. L'art fixe irrévocablement cette image qui, même pour l'artiste, ne brille que le temps d'un éclair. Grâce à lui, nous pouvons avoir ainsi continuellement sous les yeux ou dans la mémoire cette nature sans voiles que nos préoccupations, nos passions ou notre médiocrité nous empêchent souvent d'apercevoir.

Le tableau du *Temps* ne justifie guère les reproches qu'on a adressés à la couleur de Poussin. Cependant ces reproches existent ; ils sont au moins en partie, mérités ; mais nous voudrions limiter, distinguer, séparer le vrai du faux. Il est impossible d'admettre le blâme sous la forme absolue que quelques personnes lui donnent et qu'une étude superficielle légitime au premier abord. Ce mot de couleur est employé par les peintres pour exprimer tout ce qui n'est ni le dessin, ni la disposition, ni l'expression. Il est certain qu'adopté dans

ce sens beaucoup trop large, ce mot prête à une foule d'équivoques. Il est vrai que Nicolas Poussin ne possède ni cet éclat dans les draperies, ni cette vérité, ni cette transparence des chairs, ces admirables qualités du clair-obscur et de la pâte qui donnent aux tableaux de Corrége, de Rubens ou de Paul Véronèse, tant de charme et de réalité; mais il est faux qu'il n'eût pas, et à un haut degré, la plupart des qualités du coloriste. Ces qualités, dont le nombre est considérable, peuvent se ranger sous deux chefs qu'il suffira de nommer pour éclaircir la question :

1° La perspective, aérienne, qui s'exprime par le clair-obscur ou par la valeur relative des ombres, sans égard à la couleur elle-même ;

2° La couleur proprement dite, qui consiste dans la valeur du ton jugé indépendamment de ce qui l'entoure.

La perspective aérienne, l'harmonie des tons entre eux, la dégradation et la subordination des ombres et des lumières, font si bien partie des qualités du coloriste, que nous disons tous les jours qu'une sépia, un dessin au bistre et même un dessin au crayon noir ont de la couleur, quoiqu'il n'y ait aucune nuance dans un dessin et

qu'il ne se trouve dans la sépia ou dans le bistre qu'une gamme de valeurs relatives. Ces remarques n'atténuent pas les reproches légitimes que l'on fait à la couleur de Poussin; elles les renferment, nous le répétons, dans de justes limites, et, quant à la vivacité que quelques personnes mettent à discuter cette question, nous sommes bien loin de nous en plaindre. La couleur est l'organe propre de la peinture, et les autres arts, sculpture, poésie, musique, sont inhabiles à exprimer comme elle fait les plus intimes et les plus légères émanations de la vie. Le peintre a le pouvoir de saisir et de fixer, à l'aide de la couleur, ces altérations subites, témoins plus vrais de nos passions que l'expression des gestes ou de la physionomie, que nous changeons et faisons mentir à notre volonté. N'est-ce pas par son moyen qu'il donne aux yeux le feu de la colère, l'ardeur du désir, qu'il charge les paupières de langueur et de volupté, et qu'il trace autour des orbites ce cercle nuageux et bleuâtre, signe de la fatigue ou de la douleur? On ne peut assez remarquer son importance, et, bien loin de la ravaler, nous reprochons aux naturalistes de la compromettre en la réduisant à la ressemblance

vulgaire et brutale. La couleur aussi, comme la composition, est idéalisée par le génie, et c'est cette idéalisation qui fait que nous nous souvenons des yeux, du front, des cheveux d'une femme de Corrége, de l'épaule d'une courtisane de Rubens, plus que de tous les dessins des Carrache ou de Jules Romain.

La réputation de Poussin fut lente à s'établir. On le regarda longtemps moins comme un peintre que comme un penseur. Il vivait très-retiré, et employait le temps que lui laissait la peinture à faire, dans les environs de Rome, de longues et solitaires promenades, pendant lesquelles il méditait ses tableaux. Ses biographes racontent qu'il allait souvent s'asseoir, le matin, avec Claude Lorrain, sur la terrasse de la Trinité-des-Monts, et qu'il passait des heures entières à discourir sur la peinture ou sur les antiquités. Il n'avait point d'élèves, il avait peu d'amis. Sans être misanthrope, il aimait la solitude, et s'était fait à cette vie de Rome, dont la monotonie et le calme convenaient à son caractère et à la nature de son génie. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il ait reçu avec une sorte d'effroi les premières offres qui lui furent faites d'aller à Paris. Il écrivait, le 15 jan-

vier 1638, à M. de Chantelou, qui avait été chargé de faire les premières ouvertures :

« Pour la résolution que monseigneur de Noyers désire savoir de moi, il ne faut pas s'imaginer que je n'aie été en grandissime doute de ce que je dois répondre; car, après avoir demeuré l'espace de quinze ans entiers dans ce pays-ci, assez heureusement, mêmement m'y étant marié et étant dans l'espérance d'y mourir, j'avois conclu en moi-même de suivre le dire italien : *Chi sta bene non si muove !* »

Il ajoutait :

« J'ai été fortement ébranlé par une note de M. de Chantelou, mêmement je me suis résolu de suivre le parti que l'on m'offre, principalement parce que j'aurai par-delà meilleure commodité de vous servir, monsieur, vous à qui je serai toute ma vie étroitement obligé. Je vous supplie, s'il se présentoit la moindre difficulté à l'accomplissement de notre affaire, de la laisser à qui la désire plus que moi... Ce qui me fait promettre est en grande partie pour montrer que je suis obéissant; mais cependant, je mettrai ma vie et ma santé en compromis par la grande difficulté qu'il y a à voyager maintenant... Mais

enfin je remettrai tout entre les mains de Dieu et entre les vôtres [1]. »

On voit avec quelle peine Poussin se décida à venir en France. Il n'avait sans doute pas oublié les douze pénibles années qu'il avait passées à Paris, et il prévoyait probablement qu'on ne pouvait s'y soutenir et y garder son rang que par mille intrigues et la perte de tout repos ; mais le roi était décidément las de Vouet : il nomma Poussin l'un de ses peintres ordinaires, et le pressa lui-même de venir occuper son poste dans une lettre que Félibien nous a conservée [2]. Il était d'ailleurs difficile de résister aux instances de M. de Noyers et aux propositions précises et honorables qu'il faisait à Poussin. « Je vous fais écrire et je vous confirme par celle-ci, qui vous servira de première assurance de la promesse que l'on vous a faite, jusqu'à ce qu'à votre arrivée je vous mette en mains les brevets et les expéditions du roi. Je vous enverrai 1,000 écus pour les frais de votre voyage ; je vous ferai donner 1,000 écus de gages pour chacun an, un logement commode dans la maison du roi, soit au Louvre,

1. *Collection*, etc., p. 3 et 4.
2. Louis XIII au sieur Poussin. *Collection*, etc., p. 4.

à Paris, soit à Fontainebleau, à votre choix; je vous le ferai meubler honnêtement pour la première fois que vous y logerez, si vous voulez, cela étant à votre choix. Je vous confirme que vous ne peindrez point en plafond ni en voûte, et que vous ne serez engagé que cinq années, ainsi que vous le désirez, bien que j'espère que, lorsque vous aurez respiré l'air de la patrie, difficilement la quitterez-vous [1]. »

Poussin écrivit à M. Lemoine qu'il acceptait toutes ces conditions; mais on voit percer dans cette réponse de la tristesse et comme un pressentiment des ennuis qui l'attendaient à Paris. « Quand j'ai eu pensé au choix que me donne ledit M. de Noyers d'habiter à Fontainebleau ou à Paris, j'ai choisi la demeure de la ville et non pas celle des champs, où je vivrois déconsolé. C'est pourquoi vous prierez de ma part notre dit seigneur qu'il lui plaise de me faire ordonner quelque pauvre trou, pourvu que je sois auprès de vous. » Malgré ces détails, qui marquent une intention bien arrêtée de se rendre à Paris, Poussin semble hésiter encore. Tantôt c'est le tableau

1. *Collection*, etc., p. 6 et 7.

de *la Manne* qui n'est pas achevé, tantôt d'autres ouvrages commencés pour « des personnes de considération avec qui il veut en sortir honnêtement, » tantôt « son misérable mal qui n'est pas guéri, et qui le forcera de retomber entre les mains des bourreaux de chirurgiens. » Il craint d'avoir fait « une grande folie en abandonnant la paix et la douceur de sa petite maison pour des choses imaginaires. » Enfin, il semble renoncer tout à fait à son projet, et il écrit à MM. de Noyers et de Chantelou pour se dégager[1]; mais M. de Chantelou s'était trop avancé pour ne pas aller jusqu'au bout : il vint à Rome dans le courant de l'année 1640, et en ramena Poussin presque de force. Poussin laissa sa femme à Rome; il prétexta le désir qu'il avait de lui éviter les fatigues d'un emménagement. Il est possible qu'il prévît que son séjour ne serait pas long. Il ne put cependant se décider à partir seul, et emmena son beau-frère Dughet.

1. 19 février, 17 août, 13 septembre, 15 décembre 1639. — *Collection*, etc., p. 9 à 24.

II

Pendant le XVIe siècle, la peinture française n'avait eu qu'un seul représentant distingué; mais, lorsque Poussin revint à Paris, Jean Cousin était mort depuis longtemps[1] et sans laisser d'école. Il avait été entraîné lui-même, à la fin de sa vie, par l'influence malheureuse de l'invasion italienne et des décorateurs de Fontainebleau. Ses derniers ouvrages sont loin d'égaler *le Jugement dernier* du Louvre et ces merveilleux vitraux qui ornent encore aujourd'hui plusieurs de nos églises. Léonard de Vinci mourut peu de temps après son arrivée en France, en laissant des chefs-d'œuvre, mais point d'élèves ni de tradition. Poussin trouva donc les esprits peu préparés à apprécier son talent sérieux et élevé. Le crédit de Vouet baissait à la cour, mais sa peinture facile et brillante avait gardé tout son prestige aux yeux

Nous avons un bon portrait de Louis XIII par Vouet, au Musée de Versailles

1. Jean Cousin vivait encore en 1589. On ignore l'époque précise de sa mort.

du public. Vouet était avide d'argent, peu délicat sur les moyens qu'il employait, et bien décidé à ne pas se laisser enlever une place qui lui rapportait honneur et profit. Il organisa contre Poussin ce qui pouvait le mieux lui réussir contre un tel homme, une guerre de chicanes qui lassa le grand artiste, mais ne laissa au peintre médiocre qu'une victoire honteuse dont il ne jouit pas longtemps[1].

Poussin arriva à Paris dans les derniers jours de l'année 1640. M. de Noyers l'attendait avec impatience et le reçut avec de grandes démonstrations d'estime et d'amitié. Il le présenta aussitôt au cardinal de Richelieu, qui « l'embrassa, dit Félibien, avec cet air agréable et engageant qu'il avoit pour toutes les personnes d'un mérite extraordinaire. » Les prévisions fâcheuses qui avaient tant obsédé Poussin semblent s'être totalement évanouies pendant un instant, et c'est avec une joie d'enfant qu'il raconte au cardinal Antonio del Pozzo, frère de son protecteur, le bon accueil qu'on lui a fait, et qu'il donne mille détails

1. Vouet mourut en 1641, suivant Félibien. Il nous paraît probable que ce ne fut que plus tard, peut-être seulement en 1648.

puérils et charmants sur sa maison des Tuileries. « Je fus conduit le soir par son ordre (de M. de Noyers) dans l'appartement qui m'avoit été destiné. C'est un petit palais, car il faut l'appeler ainsi. Il est situé au milieu du jardin des Tuileries ; il est composé de neuf pièces en trois étages, sans les appartements d'en bas, qui sont séparés. Ils consistent en une cuisine, la loge du portier, une écurie, une serre pour l'hiver, et plusieurs autres petits endroits où l'on peut placer mille choses nécessaires. Il y a en outre un grand et beau jardin rempli d'arbres à fruit, avec une grande quantité de fleurs, d'herbes et de légumes ; trois petites fontaines, un puits, une belle cour dans laquelle il y a d'autres arbres fruitiers. J'ai des points de vue de tous côtés, et je crois que c'est un paradis pendant l'été... — En entrant dans ce lieu, je trouvai le premier étage rangé et meublé noblement, avec toutes les provisions dont on a besoin, même jusqu'à du bois et un tonneau de bon vin vieux de deux ans... J'ai été fort bien traité pendant trois jours avec mes amis, aux dépens du roi[1]. »

Nous ne craignons pas de pénétrer dans ce que

1. Félibien, IV, p. 27. — *Collection*, etc., p. 26.

beaucoup de lecteurs appelleront peut-être les minuties du caractère de ce grand homme. Poussin aimait le bruit de l'eau, et il parle de ses fontaines; il aimait l'ombre des arbres et peut-être même leurs fruits, et il parle de son jardin. On sait pour quelles misères nous avons changé tout cela. Rien ne manque à ces hommes d'élite du XVIIe siècle. Ils ont à la fois les puérilités que nous venons de voir et « les heures d'élection [1] » dont parle quelque part Poussin; ils embrassent la vie dans sa notion la plus vaste, et des choses les plus basses jusqu'aux plus élevées la parcourent tout entière avec la même égalité.

Dès son arrivée à Paris, Poussin se mit au travail, faisant tout ce qu'on lui demandait : des frontispices pour une Bible, pour un Virgile et pour un Horace [2], qui sont des chefs-d'œuvre; des cartons pour la galerie du Louvre, des projets pour ses deux tableaux de *la Cène* et du *Saint Xavier*, et pour le *Baptême de Jésus-Christ*, qu'il avait promis au chevalier del Pozzo. On le laissa commencer assez tranquillement. Le roi l'avait reçu

1. *Collection*, etc., p. 333, 336.

2. La Bible de Sixte V. Le Virgile et l'Horace imprimés à Paris, en 1642.

de la manière la plus flatteuse ; il l'avait entretenu longtemps, et avait dit en se tournant vers les courtisans : « Voilà Vouet bien attrapé. » Il n'y avait pas moyen de lutter contre une pareille faveur. Le brevet du 2 mars 1641, dont Félibien nous a conservé le texte[1], qui nomme Poussin premier peintre du roi, dit en propres termes : « Sa Majesté l'a choisi et retenu pour être son premier peintre ordinaire, et en cette qualité lui a donné la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement qu'elle fera ci-après pour l'embellissement de ses maisons royales, voulant que ses autres peintres ne puissent faire aucuns ouvrages pour Sa Majesté sans en avoir fait voir les dessins et reçu sur iceux les avis et conseils dudit sieur Poussin. »

1. Félibien, IV, p. 28. Le texte de ce brevet ne laisse pas que d'être fort embarrassant. Le titre de premier peintre du roi y est donné à Poussin de la manière la plus positive. Ce brevet est du 2 mars 1641. Or Vouet (d'après les biographes) n'est mort qu'au mois de juin de la même année. Si cette date de sa mort était exacte, la contradiction s'expliquerait encore, car, déjà malade, il aurait pu donner sa démission ou être remplacé; mais l'explication devient plus difficile, si, comme le dit Félibien, il se maria en 1640 et eut trois enfants de ce mariage. (Félibien, III, p. 309.)

3 enfants en un an !

Poussin employa la plus grande partie de cette année 1641 à préparer les dessins nécessaires à la décoration de la grande galerie du Louvre. « La grande galerie s'avance fort, écrit-il à M. de Chantelou, et néanmoins il y a fort peu d'ouvriers... Je me suis occupé sans cesse à travailler aux cartons, lesquels je me suis obligé de varier sur chaque fenêtre et sur chaque trumeau, m'étant résolu d'y représenter une suite de la vie d'Hercule, matière certes capable d'occuper un bon dessinateur tout entier[1]. » Malheureusement, Poussin savait peu de combien de précautions il faut envelopper les meilleures intentions. Fort de la commission positive qu'il avait reçue du roi d'ordonner les travaux de la galerie, et en homme qui se sent capable de la remplir, il attaqua de front son projet, sans trop ménager, à ce qu'il semble, les susceptibilités et les intérêts d'autrui. Il fit abattre les constructions massives et sans goût que Le Mercier, architecte du roi, avait élevées, et se fit de cet homme puissant un ennemi de plus qui alla se joindre à la phalange de ses envieux. Fouquières, peintre flamand, qui avait

1. *Collection*, etc., p. 55.

été chargé de peindre sur les trumeaux et entre les fenêtres de la galerie les principales villes de France, prétendait tout subordonner à ses tableaux.

Poussin paraît ne l'avoir guère mieux reçu que les autres. « Le *baron* Fouquières, dit-il, est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée; il trouve fort étrange que l'on ait mis la main à la grande galerie sans lui en avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, confirmé par monseigneur de Noyers, touchant ladite direction, et prétend que les paysages sont l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ai bien voulu vous écrire ceci, seulement pour vous faire rire. » Ce Fouquières, qui se prétendait noble et ne peignait que l'épée au côté, est un exemple remarquable de l'espèce de vengeance que le temps exerce sur les hommes que l'engouement du public ou leurs propres intrigues élèvent au-dessus de leur véritable mérite. Félibien le nomme *excellent paysagiste*, et il est tombé dans un tel oubli, que le Louvre, qu'il devait décorer, ne possède aucun de ses ouvrages, et que nous en avons vainement cherché dans les musées de Hollande et de Bel-

En effet, le dit Baron est complètement inconnu. —

gique[1]. Fouquières était loin cependant de manquer absolument de mérite. Ses paysages n'ont rien qui rappelle le style de Poussin ou la couleur du Lorrain; mais, quoique les fonds de ceux que nous avons vus soient fort gâtés, on y distingue des qualités réelles, de l'entente dans la disposition de la lumière, de la solidité dans les terrains, un dessin sans force, mais pas incorrect, une couleur sans éclat, mais qui ne manque pas d'agrément.

Les menées et les intrigues de Lemercier et de Vouet commencèrent, vers la fin de cette année, à inquiéter Poussin; elles ne ralentissaient pas son activité, mais elles le fatiguaient et l'aigrissaient, comme le témoignent ses lettres de cette époque. « Je travaille sans relâche, tantôt à une chose, tantôt à une autre. Je supporterois volontiers ces fatigues, si ce n'est qu'il faut que des ouvrages qui demanderoient beaucoup de temps soient expédiés tout d'un trait. Je vous jure que, si je demeurois longtemps dans ce pays, il faudroit que je devinsse un véritable *strappazzone*, comme ceux qui y sont. Les études et les observa-

1. Fouquières est né à Anvers et a longtemps travaillé à Bruxelles. (On peut naître à Anvers, sans être un Rubens ; c'est le cas).

tions sur l'antiquité n'y sont connues d'aucune manière, et qui a l'inclination à l'étude et à bien faire doit certainement s'en éloigner.

» J'ai fait commencer, d'après mes dessins, les stucs et les peintures de la grande galerie, mais avec peu de satisfaction (quoique cela plaise à ces....), parce que je ne trouve personne pour seconder un peu mes intentions, quoique je fasse les dessins en grand et en petit [1]. »

Poussin crut pendant quelque temps que son activité, les résultats de son travail, que l'on pouvait déjà entrevoir, et surtout le succès de ses tableaux (*la Cène*, maintenant au Louvre, avait réussi au delà de ses espérances), désarmeraient ses ennemis, ou tout au moins le défendraient devant ses protecteurs et les personnes compétentes sans qu'il eût à s'en mêler; mais il devint évident que les calomnies ridicules mises en circulation par Vouet et par ses amis étaient arrivées jusqu'au roi, et que le cardinal ni même M. de Noyers ne défendaient plus leur protégé avec la même ardeur qu'auparavant. Poussin fit un Mémoire où il démontrait à la fois l'absurdité des

1. Au chevalier del Pozzo. *Collection*, etc., p. 64.

accusations portées contre lui et la sottise de ses ennemis. Ce Mémoire, dont il ne nous reste malheureusement que des fragments, est un chef-d'œuvre d'élévation, de vigueur, de clarté, et il est incroyable qu'il n'ait pas convaincu les moins clairvoyants. Poussin pulvérise les arguments de ses adversaires, et il expose les siens propres avec une force et un feu qui étonnent chez un homme « dont ce n'est pas le métier de savoir bien écrire, » et qui « a vécu avec des personnes qui ont su l'entendre par ses ouvrages[1]. »

« Ceux qui ont mis la main à ce qui avait été commencé dans la grande galerie, dit-il, et qui prétendent y faire quelque gain, ceux encore qui espèrent avoir quelques tableaux de sa main et qui s'en voient privés par la défense qu'il (M. de Noyers) lui a faite de ne point travailler pour les particuliers, sont autant d'ennemis qui crient sans cesse contre lui. Qu'encore qu'il n'ait rien à craindre d'eux, puisque, par la grâce de Dieu, il s'est acquis des biens qui ne sont pas des biens de fortune qu'on lui puisse ôter, mais avec lesquels il peut aller partout; la douleur néanmoins de

1. Félibien, IV, 41.

se sentir si maltraité lui fournirait assez de matière pour faire voir les raisons qu'il a de soutenir ses opinions...; que lui-même devait bien s'apercevoir que ce n'a point été par hasard qu'il a évité les choses monstrueuses qui paraissaient déjà assez dans ce que Lemercier avait commencé, telles que sont la lourdeur et désagréable pesanteur de l'ouvrage, l'abaissement de la voûte qui semblait tomber en bas; l'extrême froideur de la composition, l'aspect mélancolique, pauvre et sec de toutes les parties, et certaines choses contraires et opposées mises ensemble que les sens et la raison ne peuvent souffrir, comme ce qui est trop gros et ce qui est trop délié, etc., etc. » Quelques personnes l'avaient perfidement accusé de « compromettre l'honneur du roi par la parcimonie de ses plans; » il répond « qu'on ne lui a jamais proposé de faire le plus superbe ouvrage qu'il pût imaginer, et que si on eût voulu l'y engager il aurait librement dit son avis et n'aurait pas conseillé de faire une entreprise si grande et si difficile à bien exécuter: 1° à cause du peu d'ouvriers qui se trouvent à Paris, capables d'y travailler; 2° à cause du long temps qu'il eût fallu employer, et, en troisième lieu, à cause de l'excessive dé-

pense qui ne lui semble pas bien employée dans une galerie d'une si grande étendue, qui ne peut servir que d'un passage, et qui pourrait encore un jour tomber dans un aussi mauvais état qu'il l'avait trouvée, la négligence et le trop peu d'amour que ceux de notre nation ont pour les belles choses étant si grand, qu'à peine sont-elles faites on n'en tient plus de compte. Qu'ainsi il croyait avoir très-bien servi le roi en faisant un ouvrage plus recherché, plus agréable, plus beau, mieux entendu, mieux distribué, plus varié, en moins de temps et avec beaucoup moins de dépense que celui qui avait été commencé [1]. »

Toutefois ce Mémoire ne tira pas Poussin des mille tracas qu'on lui suscitait, car, au printemps de 1642, il écrit à M. de Chantelou : « Je ne saurois bien entendre ce que monseigneur désire de moi sans une extrême confusion, d'autant qu'il m'est impossible de travailler en même temps à des frontispices de livres, à une Vierge, au tableau de la congrégation de Saint-Louis, à tous les dessins de la galerie, enfin à des tableaux pour des tapisseries royales. Je n'ai qu'une main et une

1. Félibien, IV, p. 33 à 41.

débile tête, et ne peux être secondé de personne ni soulagé. »

Poussin regrettait tous les jours davantage de s'être engagé dans une affaire qu'il ne voulait pas rompre et qu'il ne savait comment délier. Il se décida à demander un congé pour aller chercher sa femme qu'il avait laissée à Rome; il partit à la fin de septembre 1641. Les ennuis qu'il venait de subir semblent lui avoir dicté le sujet du dernier tableau qu'il ait fait à Paris, qui représente *le Temps emportant la Vérité pour la soustraire à l'Envie et à la Calomnie*. Poussin ne devait pas revenir à Paris; mais sa correspondance prouve d'une manière péremptoire [1] qu'il ne comptait rester à Rome que peu de temps, que son but principal était bien d'en ramener sa femme, et qu'il n'y a jamais eu dans cette demande de congé la perfidie et la mauvaise foi qu'on y a voulu voir.

Il ne nous reste des travaux faits pour la galerie du Louvre que les dessins représentant la vie d'Hercule [2]. Les monuments réels que Poussin

1. *Collection*, etc., p. 217.

2. Quelques-uns de ces dessins ont été admirablement gravés par Pesne. Les autres l'ont été dernièrement par les soins de M. Gatteaux.

a laissés à Paris du séjour qu'il y fit, sont les trois grandes pages que nous avons déjà nommées : *le Baptême*, *la Cène* et le *Saint Xavier*. Les tableaux qu'il fit en France sont, à notre avis, loin d'égaler ses meilleurs ouvrages de cette période. Il nous suffira de rappeler les deux admirables suites des *Sacrements* (l'une un peu antérieure, l'autre un peu postérieure à son séjour à Paris), et en particulier *l'Extrême-Onction*, dont Poussin lui-même n'aurait jamais égalé la grande ordonnance et le pathétique, s'il n'eût fait *le Testament d'Eudamidas* [1] et *le Massacre des Innocents*.

Le tableau du *Baptême*, qu'il exécuta à cette

1. Ce travail a paru pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes* (15 février 1850). J'avais exprimé dans une note relative au *Testament d'Eudamidas*, combien il était regrettable que les documents manquassent absolument sur ce chef-d'œuvre, qui aurait même, d'après la plupart des biographes, péri dans le naufrage du navire qui le portait en Angleterre. Peu de temps après cette publication, je reçus une lettre de M. Hornbeck, de Copenhague, qui m'annonçait « que ce tableau existe dans un état de très-belle conservation dans la collection de M. le comte de Malthe, à Copenhague, où il est depuis plus de soixante-dix ans. » Je n'ai pas vu le tableau de M. le comte de Malthe, mais son authenticité n'a rien d'invraisemblable; car, l'opinion des auteurs qui font périr cet ouvrage dans un naufrage me paraît basée sur des *on dit* et une sorte de tradition plutôt que sur des preuves précises.

époque, renferme des beautés incomparables, et cependant l'effet total est loin de satisfaire complétement; l'application y est visible, et la volonté plutôt que l'entraînement poétique y conduit son pinceau à l'ordinaire si docile et si spontané. Cet ouvrage fut ébauché à Rome, et terminé à Paris au milieu de bien de contrariétés. Poussin en parle dans plusieurs de ses lettres au chevalier del Pozzo, entre autres dans celle-ci, où il ne met plus en cause l'architecte Lemercier ou le baron de Fouquières, mais seulement notre dur climat.

« J'aurais bien plus de contentement si du moins la bonne volonté dont je suis rempli ne se trouvait empêchée par des événements imprévus. Ainsi votre petit tableau du Baptême n'a pu recevoir son dernier fini, ayant été arrêté au moment où j'y travaillais avec le plus d'ardeur par un froid subit et si vif qu'on a de la peine à le supporter, quoique bien vêtu et à côté d'un bon feu. Telles sont les variations de ce climat. Il y a quinze jours la température était devenue extrêmement douce; les petits oiseaux commençaient à se réjouir dans leurs chants de l'apparence du printemps; les arbrisseaux poussaient déjà leurs bourgeons, et la violette odorante avec la jeune

herbe recouvraient la terre qu'un froid excessif avait rendue peu de temps auparavant aride et pulvérulente. Voilà qu'en une nuit un vent du nord, excité par l'influence de la lune rousse, ainsi qu'ils l'appellent dans ce pays, avec une grande quantité de neige, viennent repousser le beau temps qui s'était trop hâté, et le chassent plus loin de nous certainement qu'il ne l'était en janvier [1]. »

Malgré l'avis contraire de la plupart des critiques, nous n'hésitons pas à mettre aussi dans la classe des œuvres inégales le grand tableau de *la Cène*, fait pour la chapelle de Saint-Germain et conservé au Louvre. Les têtes des apôtres manquent de distinction, l'ensemble a quelque chose de théâtral, enfin la lumière de la lampe donne aux chairs et aux draperies une couleur à la fois rouge et terne de l'effet le plus désagréable. Nous ne comprenons pas que les peintres ne s'affranchissent pas une bonne fois, et pour toujours, de cette sorte d'exigence traditionnelle qui les oblige à représenter l'institution de l'eucharistie comme une action clandestine faite à la lumière fausse

1. 14 mars 1642. *Collection*, etc., p. 74.

d'une lampe dans un lieu enfumé. Certes, si quelque chose doit se passer à la pleine lumière du soleil, c'est bien ce premier repas de la fraternité chrétienne. *Cène* n'a d'ailleurs jamais voulu dire que *souper*, *repas du soir*, et il serait bien facile de représenter *la Cène* le soir, mais de jour; la lumière, au lieu de devenir une difficulté presque insurmontable, serait alors un auxiliaire puissant. Il n'y aurait qu'à imiter l'excellent exemple de Léonard de Vinci. Poussin est tombé plusieurs fois dans cette regrettable erreur, et notamment dans son admirable *Cène* de la suite des *Sacrements*.

Le plus considérable des ouvrages que Poussin fit à Paris est *le Miracle de saint Xavier*. Ce tableau, de la plus grande dimension, puisque les figures, au nombre de quatorze, sont plus fortes que nature, dément jusqu'à un certain point l'opinion vulgaire touchant l'infériorité des grands ouvrages de ce maître. Il représente saint Xavier rappelant une jeune fille à la vie. La jeune fille est couchée presque en travers du tableau. On voit sa tête, ses bras, sa poitrine et une partie de son corps. Saint Xavier est de l'autre côté du lit, debout, les mains et la tête levés vers le ciel, appelant la puissance

de Dieu au secours de la faiblesse humaine. Jésus-Christ, les bras étendus, entouré d'anges, paraît dans le ciel. Le miracle s'opère; la jeune fille commence à secouer le lourd sommeil de la mort. La femme qui soutient sa tête vient de lire la vie dans ses yeux. La mère, en voyant son enfant renaître, se précipite sur son corps. Les gestes d'étonnement et d'admiration des assistants achèvent d'expliquer d'une manière parfaitement claire un sujet qui n'est pas absolument dans les moyens de la peinture; car le retour à la vie ne peut pas s'exprimer par une de ces actions significatives et absolument déterminées dans un instant que saisit le peintre, et qui est tout son tableau, mais par une série de mouvements successifs. Poussin a victorieusement tourné la difficulté en faisant lire aux spectateurs l'effet du miracle plus dans l'émotion des assistants que dans la figure même de la jeune fille. La peinture, qui doit toujours demeurer absolument objective, ne perd pas son caractère; seulement le sujet n'est plus la morte, mais ceux qui la voient renaître [1].

1. Ce tableau fut exécuté en très-peu de temps. Poussin se

Toutes les têtes de ce tableau sont admirablement vivantes. On remarque cependant de la sécheresse dans quelques parties et quelque chose de cerné dans les contours. La couleur est des meilleures, argentée et harmonieuse. C'est pourtant ce bel ouvrage, qui nous paraît l'emporter sur la plupart des grandes toiles de Poussin, qui attira à l'auteur les dégoûts qui le forcèrent à quitter Paris ou plutôt à n'y pas revenir. On reprochait à son Christ de ressembler à un Jupiter Tonnant plus qu'à un Dieu de miséricorde. Poussin répondit à merveille : « Ceux qui prétendent que le Christ ressemble plutôt à un Jupiter Tonnant qu'à un Dieu de miséricorde, peuvent être persuadés qu'il ne me manquera jamais d'industrie pour donner à mes figures des expressions

plaint dans plusieurs de ses lettres de la hâte qu'on lui impose. « J'ai placé en son lieu le tableau de *la Cène de Jésus-Christ*, c'est-à-dire à la chapelle de Saint-Germain en Laye. Il a très-bien réussi. Je travaille à celui du *Noviciat des Jésuites*. C'est un grand ouvrage, il contient quatorze figures plus grandes que nature. C'est celui qu'on veut que je finisse en deux mois. » « Je peins à présent un grand tableau pour le maître-autel du Noviciat des Jésuites; mais je le fais trop à la hâte : sans cela la composition pourrait le faire réussir. Il sera fini pour Noël. » A M. Del Pozzo, 20 septembre et 21 novembre 1641. *Collection*, etc., p. 64 et 68.

conformes à ce qu'elles doivent représenter, mais qu'il ne peut et ne doit s'imaginer un Christ, en quelque action que ce soit, avec un visage de *Torticolis* ou de *père Douillet*, vu qu'étant sur la terre parmi les hommes, il était difficile de le considérer en face[1]. »

Le départ de Poussin ne causa probablement un très-vif regret qu'à Philippe de Champagne et à Lesueur. Nous avons vu qu'il avait connu le premier, autrefois, au collége de Laon, et qu'il avait travaillé avec lui à la décoration du Luxembourg. C'était peut-être le seul de ses amis de jeunesse qu'il eût retrouvé, et ces deux hommes étaient liés autant par la nature de leurs caractères que par des rapports de talent et de goût. Lesueur était de beaucoup leur cadet. Il avait abandonné Vouet et s'était attaché à Poussin, dont la peinture avait été pour lui une sorte de révélation. La pauvreté l'empêcha de suivre à Rome son nouveau maître; mais Poussin lui resta tendrement attaché, comme à un élève digne de le comprendre et qu'il n'avait pas espéré. L'absence n'effaça pas cette liaison naissante, et Pous-

1. *Collection*, etc., p. 95.

sin ne cessa jamais d'envoyer à Lesueur des conseils et des dessins qui pussent remplacer les exemples qui lui manquaient.

Ce départ de Poussin, chassé de son pays par des intrigues honteuses, est déplorable. Il brisa sans retour la dernière chance qui restait à la peinture française de se relier fortement à la tradition italienne du grand siècle. Il fallait un homme de l'autorité de Poussin pour réunir, pour discipliner et pour gouverner une foule d'artistes sans doctrine et sans traditions, et pour fonder une véritable école nationale. Nous souffrons encore de ce malheur, et nos artistes continuent à gaspiller les plus beaux talents, à tenter toutes les voies et à courir tous les hasards. Le destin des trois plus grands peintres, des trois seuls grands peintres du XVIIe siècle, est d'ailleurs remarquable. Poussin s'exila pour échapper aux tracasseries de la cour ; le Lorrain, que le hasard avait conduit à Rome, y resta, et on sait comment Lesueur expia son génie.

III

Poussin rentra le 6 novembre 1642 dans sa petite maison du mont Pincio, qu'il ne devait plus quitter. Il apprit bientôt la mort de Richelieu ; quelque temps après celle du roi, suivie de la retraite de M. de Noyers. Ces nouvelles, qui lui arrivèrent coup sur coup, l'affectèrent vivement. Il écrivit le 9 juin 1643 à M. de Chantelou : « Je vous assure, monsieur, que dans la commodité de ma petite maison et dans l'état de repos qu'il a plu à Dieu de m'octroyer, je n'ai pu éviter un certain regret qui m'a percé le cœur jusqu'au vif, en sorte que je me suis trouvé ne pouvoir reposer ni jour ni nuit ; mais à la fin, quoi qu'il m'arrive, je me résous de prendre le bien et de supporter le mal. Ce nous est une chose si commune que les misères et les disgrâces, que je m'émerveille que les hommes sensés s'en fâchent et ne s'en rient plutôt

que d'en soupirer. Nous n'avons rien à propre; nous avons tout à louage[1]. » Pascal n'eût pas dit autrement. La saveur puissante d'un profond sentiment moral se retrouve dans ces graves paroles comme dans celles de presque tous les grands hommes de ce temps. Cette résignation sereine, qui n'a rien de commun avec les faiblesses maladives et les découragements puérils, provient d'une appréciation hardie et lucide de la réalité. Ces hommes robustes ne pensaient pas qu'il fût utile de vivre dans un tourbillon d'erreurs ni de cacher sous des imaginations mensongères ce que la vie humaine a de douloureux et de difficile. Les lettres de Poussin portent à chaque page l'empreinte de la pensée de la mort toujours présente, mais il s'y mêle un sentiment de force et de jeunesse qui en éloigne les terreurs. Il n'est pas rare d'y rencontrer certains mots qui ouvrent des jours inattendus sur cette grande âme. Il écrivait à M. de Chantelou : « Le pauvre M. Snelles, croyant s'en retourner jouir de la douceur de la patrie, car il n'en avoit qu'une seule dont il avoit été longtemps privé, n'a pas eu le bonheur de la

1. *Collection*, etc., p. 119.

toucher de ses pieds seulement; à peine l'a-t-il vue de loin, et il a rendu l'esprit à Nice, en Provence, n'ayant été malade que trois jours. Et puis, qu'ai-je à faire de tant tenir compte de ma vie, qui désormais me sera plutôt fâcheuse que plaisante? La vieillesse est désirée comme le mariage, et puis, quand on y est arrivé, il en déplaît. Je ne laisse pas pourtant de vivre allègre le plus que je peux[1]... »

C'est à ce retour à Rome, et par conséquent à l'année 1642, que les critiques et les biographes rapportent ce qu'ils appellent la seconde manière de Poussin. Il ne faudrait pas croire cependant qu'il se soit fait dans sa peinture une révolution considérable; Poussin ne fit que persévérer dans la route qu'il avait suivie jusque-là. Il continua à pratiquer et à perfectionner le système large et savant qu'il avait inauguré par *la Manne* et *l'Enlèvement des Sabines*, et plus anciennement encore par *la Mort de Germanicus* et *le Frappement du rocher;* mais, sans laisser perdre à son dessin rien de son exactitude et de sa sévérité, il l'adoucit et lui donna plus de moelleux et d'agrément. Les figures, aussi bien étudiées que par le passé, de-

1. *Collection*, etc., p. 140.

viennent plus vivantes, les draperies ont plus d'ampleur et accusent le nu sans le serrer ; enfin, c'est de cette époque que date l'introduction presque constante de paysages importants dans ses tableaux d'histoire.

Il n'est pas impossible que les critiques passionnées auxquelles Poussin fut en butte pendant son séjour à Paris aient eu sur le développement de son génie une heureuse influence. Il n'est certainement pas de pays où l'injustice soit plus fréquente et plus extrême qu'en France, il n'y en a pas où l'on soit plus rarement au point vrai sans exagération ; mais il y a presque toujours au fond des critiques les plus envenimées par la haine une part de vérité sans laquelle les détracteurs n'auraient aucune prise sur le public. Il se peut très-bien que, le premier moment de chagrin et d'humeur passé, Poussin ait démêlé sous la haine, de ses ennemis le bon sens de ses juges et en ait fait son profit. Quoi qu'il en soit, les tableaux de cette époque diffèrent de ceux que Poussin fit, soit à Rome avant son voyage, soit en France, non pas absolument, mais assez pour qu'un œil exercé les reconnaisse sans guère se tromper. Un des premiers ouvrages qui occupè-

rent Poussin dès son arrivée à Rome, fut le petit *Ravissement de saint Paul*[1], que M. de Chantelou lui avait demandé pour servir de pendant à la *Vision d'Ézéchiel* de Raphaël. Cet excellent tableau quoique l'arrangement des jambes de saint Paul et des anges ne soit pas parfaitement heureux, paraît avoir mis la modestie de Poussin à une bien rude épreuve : « Je crains, écrit-il, que ma main tremblante ne me manque dans un ouvrage qui doit accompagner celui de Raphaël. J'ai de la peine à me résoudre à y travailler, à moins que vous me promettiez que mon tableau ne servira que de couverture à celui de Raphaël, ou du moins qu'ils ne paroîtront jamais l'un auprès de l'autre, croyant que l'affection que vous avez pour moi est assez grande pour ne permettre pas que je reçoive un affront. » Il ajoutait en envoyant le tableau (2 décembre 1643) : « Je vous supplie, tant pour éviter la calomnie que la honte que j'aurois, que l'on vît mon tableau en parangon de celui de Raphaël, de le tenir sé-

1. Poussin a répété ce tableau. Celui du Louvre fut peint seulement en 1649 pour Scarron. L'original était à la galerie d'Orléans, et a passé en Angleterre comme les deux suites des *Sacrements* et tant d'autres belles choses.

paré et éloigné de ce qui pourroit le ruiner et lui faire perdre le peu qu'il a de beauté. »

Peu de temps après la mort de Richelieu, Mazarin ayant rappelé M. de Noyers au poste qu'il occupait précédemment, celui-ci écrivit à Poussin pour l'inviter à revenir terminer la galerie du Louvre. Cette proposition ne plut guère à Poussin, qui répondit « qu'il ne désiroit y retourner (à Paris) qu'aux conditions de son premier voyage, et non pour achever seulement la galerie, dont il pouvoit bien envoyer de Rome les dessins et les modèles; qu'il n'iroit jamais à Paris pour y recevoir l'emploi d'un simple particulier, quand on lui couvriroit d'or tous ses ouvrages[1]. » Au fond, Poussin ne voulait pas quitter Rome. Peut-être s'en aperçut-on. On n'insista pas, et il resta.

Quoique les biographes n'indiquent en aucune manière à quelle époque furent achevés deux tableaux admirables, — *le Testament d'Eudamidas* et *le Massacre des Innocents*, — nous ne croyons pas beaucoup risquer en les plaçant après le retour de Poussin à Rome, vers 1645, lorsqu'il eut achevé la seconde suite des *Sacrements*. Ces deux ouvrages, qui ont pour sujets de ces actions pa-

1. Félibien, IV, p. 44.

thétiques qu'affectionne Poussin, dans lesquelles on peut montrer d'une manière poignante le jeu des passions et des sentiments, sont traités avec une largeur, une franchise, qui reportent aux meilleurs temps de la peinture. Eudamidas, soldat de Corinthe, laisse par son testament sa femme à nourrir à l'un de ses amis, et, à l'autre, le soin de marier sa fille. Le moribond est couché en travers du tableau, le haut du corps découvert, dictant au notaire, qui est assis près du lit, du côté du spectateur, ses dernières intentions. Un médecin d'une tournure superbe, la main gauche sur son propre cœur, la droite sur celui du mourant, épie les derniers mouvements de la vie. La femme d'Eudamidas est assise sur le pied du lit ; elle a la tête appuyée sur sa main, mais elle se détourne pour ne pas laisser voir sa douleur. Sa fille, à ses pieds, s'abandonne à son désespoir. Voilà bien ce moment unique et précieux de la peinture qui surprend une action compliquée dans l'instant où ses détails ont en même temps toute leur signification. *Le Massacre des Innocents* est plus simple encore, s'il est possible ; c'est un épisode grandi jusqu'à devenir un sujet, et l'originalité de cette composition étonne et augmente

l'admiration. Derrière les colonnes d'un temple, un soldat demi-nu se prépare à égorger un enfant qu'il vient d'arracher à sa mère; il a mis le pied sur le ventre du malheureux, il lève le bras, il va frapper; la mère s'attache à lui, le retient; on voit qu'elle l'a supplié longtemps, qu'elle lui a disputé son fils; elle n'a plus d'espoir, mais elle jette par un dernier effort son bras devant l'arme meurtrière. Sur le second plan, une autre femme s'enfuit[1]. Il est impossible d'exprimer le saisissement que produit cet oeuvrage, ce qui tient sans doute à ce qu'il est dans les plus vraies et les meilleures voies de la peinture. Nous nous méfierons toujours des tableaux ou des statues qui

1. Ce tableau appartient à M. le duc d'Aumale. Les personnages sont grands comme nature, ce qui se rencontre assez rarement, comme nous l'avons déjà remarqué, dans l'œuvre de Poussin. — Il serait d'un haut intérêt de suivre le développement de la pensée de Poussin dans les sujets qu'il a répétés. On la trouverait se dégageant à chaque fois de quelques éléments inutiles, et se simplifiant de plus en plus. *Comparer* entre autres les deux répétitions du *Massacre des Innocents*, — celles de l'*Arcadie*, — et surtout l'*Extrême-Onction* de la première suite des *Sacrements*, le même tableau dans la seconde, et enfin *le Testament d'Eudamidas*, qui présente une disposition toute semblable, mais réduite à ses traits essentiels et fondamentaux.

peuvent se décrire sans perdre une grande partie de leur valeur.

Poussin excelle dans la représentation des scènes énergiques, qui permettent et demandent des expressions fortes et des pantomimes passionnées : il réussit également dans les sujets gracieux, qui peuvent s'exprimer par l'arrangement élégant des groupes, par les poses ou les gestes des personnages; mais il est beaucoup moins heureux lorsqu'il s'agit de représenter le visage humain pour lui-même et ne tirant ses ressources que de sa propre beauté. C'est ainsi que ses *madones*, bien que quelques-unes d'entre elles soient admirables, manquent non-seulement de cette beauté mystique que la peinture donne ordinairement à la Vierge, mais même de la beauté naturelle d'une jeune femme, de l'expression touchante d'une jeune mère. Ce sentiment vif et constant de la beauté de la figure humaine, ce sentiment qu'eurent à un si haut degré Raphaël et les Florentins, manque presque toujours à Poussin. Les visages de ses personnages ne sont absolument beaux que lorsqu'ils sont assez secondaires pour qu'il puisse leur prêter les traits immobiles et même les res-

semblances des statues. L'obligation de donner à ses figures principales des traits expressifs l'a conduit aux plus grandes beautés dans les sujets dramatiques, et à des types ou insignifiants ou voisins de la laideur dans ses tableaux de sentiment. Nous ne prendrons pour exemple que ce charmant et poétique tableau des *Jeunes filles à la fontaine*. Sur le premier plan, Éliézer (et qu'il nous soit permis de remarquer en passant combien ce type, qui reparaît dans plusieurs ouvrages de Poussin, notamment dans le Booz de *l'Été*, est malheureux), Éliézer, disons-nous, offre des présents à Rébecca, qu'il a trouvée au milieu de ses compagnes, occupées à puiser de l'eau. Il est évident que les traits de Rébecca doivent exprimer à la fois le trouble de la pudeur, la modestie, et aussi le vif plaisir qu'elle éprouve. Eh bien! ces sentiments, qui se trouvent les uns et les autres sur le visage de la jeune fille, sont bien loin de produire l'effet gracieux qu'on en pourrait attendre. Ils semblent décomposés, mis l'un à côté de l'autre; ils ne naissent pas sur ce visage intimement unis et modifiés les uns par les autres, mais ils semblent se heurter sur un masque indifférent. Il est vrai que la pose charmante de

Rébecca et la grâce de toute sa personne parlent mieux que ne le sauraient faire les traits les plus heureux, et nous nous sentons presque honteux de critiquer une semblable merveille.

Ce tableau est, du reste, l'un des plus populaires de Poussin. C'est dans ce bel ouvrage, ainsi que dans *la Manne* et *la Femme adultère*, qu'il faut étudier l'étendue de sa science et la sûreté de son goût. Il est fâcheux que ce tableau ait poussé au noir; les couleurs des vêtements, qui avaient, comme l'atteste la description qu'en donne Félibien, beaucoup de variété et d'éclat, ont tellement changé, qu'on peut à peine les distinguer aujourd'hui. L'usage pernicieux, mis à la mode par les peintres bolonais, de mettre sur les toiles des préparations rouges ou foncées, eut sur les ouvrages de Poussin une influence déplorable et a souvent causé ces disparates qui nous choquent dans plusieurs des plus beaux ouvrages de ce grand maître. Le Guerchin et les Carrache pouvaient se servir sans danger de ces toiles sombres; la puissance de leurs empâtements rendait vaine l'action que les oxydes des dessous pouvaient avoir sur les couleurs. Poussin peignait sans empâter, avec des couleurs légères et très-

étendues, et les préparations foncées ont tellement agi sur les parties les plus délicates de quelques-uns de ses tableaux, qu'ils en sont devenus méconnaissables. Nous ne citerons que *le Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon* [1], et *les Enchanteurs de Pharaon dont les verges sont changées en serpents.*

Poussin s'est cependant bien gardé d'employer toujours et pour tous les sujets des toiles foncées. Il raisonnait pour cela comme pour toutes choses, prenant des toiles blanches dans l'occasion, comme des couleurs brillantes lorsqu'elles convenaient à son sujet. *Le Frappement du rocher*, *le Ravissement de saint Paul* du Louvre, *la Scène du Décaméron* du palais Colonna, *le Triomphe de Bacchus* de lord Carlisle, *Acis et Galathée* de la collection Leslie, les deux belles *Bacchanales* de la galerie nationale de Londres [2], nous prouvent

1. Il va sans dire que nous parlons du tableau du Louvre, et nullement de l'excellente répétition appartenant au duc de Bedfort, qui est parfaitement conservée.

2. Ces deux ouvrages, que nous réunissons, parce qu'ils méritent l'un et l'autre d'être cités et qu'ils sont conservés dans le même musée, sont cependant d'une valeur inégale et de dates bien différentes. L'un est probablement antérieur au voyage de Paris : il n'a de parfaitement bien que le groupe

évidemment que Poussin employa les préparations claires à toutes les époques de sa vie.

La Femme adultère est l'un des derniers tableaux très-importants et entièrement historiques qu'ait faits Poussin. C'est aussi un de ses chefs-d'œuvre. Nous n'en parlons que pour en marquer la place, persuadé que nous sommes que ce bel ouvrage est dans toutes les mémoires. On a reproché à la figure du Christ son caractère un peu commun : le corps est trop court, défaut que Poussin a rarement évité dans les ouvrages de sa vieillesse. Cette imagination dramatique a indiqué par un personnage du second plan un contraste qui achève de donner au tableau sa signification morale : c'est une jeune femme qui, en voyant l'humiliation et le désespoir de la pécheresse, presse tendrement son enfant contre son cœur [1].

de la jeune fille et des deux enfants ; le reste, bien admirable cependant, manque en certaines parties de la sûreté de goût et de la largeur de style qui distinguent Poussin. L'autre est un des tableaux les plus exquis de Poussin et de la peinture ; il doit être contemporain de *l'Arcadie*.

1. *La Femme adultère* est de 1653. — Félibien pense que *la Samaritaine* est le dernier sujet de figures qu'ait traité Poussin. Cependant le beau tableau inachevé, représentant Apollon perçant de flèches le serpent Python, lui est probablement postérieur. La main de l'artiste est tremblante, mais son imagination n'a jamais été plus poétique et plus puissante.

IV

La valeur de Poussin comme paysagiste n'a jamais été contestée. Nous n'avons donc pas à l'établir, mais à la définir et à l'expliquer. On dit assez généralement que le sentiment de la nature est né au XVIIIe siècle, avec Rousseau ; mais on oublie que la littérature n'est pas l'organe unique de ce sentiment, qu'elle n'en est même pas l'organe naturel et principal, et qu'elle ne l'exprime qu'à l'aide de figures très-hardies, qui ne lui appartiennent pas en propre, et qu'elle emprunte aux souvenirs de la peinture. Ce qui est vrai, c'est que ce sentiment profond de la nature, qui la tient pour une réalité ne tirant sa signification que d'elle-même, est tout moderne. La peinture le doit à Poussin, la littérature à Rousseau.

Les Grecs mêmes, qui, en fait de beauté, ont

pas maître évidemment !

Oui, c'est bien vrai.

tout connu, sont restés presque étrangers à ce sentiment, et, si on voulait en trouver l'origine antique, il faudrait la chercher dans l'Inde plutôt que dans la Grèce Le panthéisme revêt la nature de toute la valeur qu'elle ôte aux individus; l'homme se dépouille volontiers pour enrichir cette mère qu'il adore; il s'abîme dans la contemplation en attendant qu'il s'anéantisse dans la substance de cette divinité superbe et terrible. L'anthropomorphisme grec, au contraire, appauvrit plutôt la nature pour en enrichir l'homme. La Grèce, idolâtre de la beauté, ne prend qu'une chose dans la nature, la plus belle, la forme humaine; elle la divinise et laisse tomber le reste, comme un lange désormais inutile à son enfant devenu dieu. Il faut ajouter cependant que, si cet amour passionné de la nature qui caractérise les siècles modernes ne se retrouve pas chez les Grecs anciens, il n'est pas non plus absolument étranger à ces admirables organisations. Platon et les poëtes en fourniraient de nombreux exemples, et il est impossible de lire le chœur d'*Œdipe à Colone* : « Étranger, te voici dans le séjour le plus délicieux de l'Attique, etc., » ou le commencement de *Phèdre*, sans se sentir trans-

excepté le Poètes (1918)

porté dans la sphère poétique et désintéressée dont nous parlons.

Il est une autre manière d'admirer ou d'aimer la nature, beaucoup plus commune, beaucoup plus accessible au grand nombre, dont nous ne nions nullement la légitimité, mais que nous séparerons nettement de la première. A côté, au-dessous de ce sentiment profond, passionné, peu soucieux de conduire au plaisir, religieux puisqu'il n'a rien d'égoïste, s'en trouve un autre préoccupé avant tout de volupté ou d'agrément. La nature sert à l'amour ; là est son prix : Galathée s'enfuit sous les saules, et leur léger ombrage n'est qu'un voile irritant pour sa beauté. Cette muse facile qui s'endort au murmure des fontaines et couronne de roses brillantes sa coupe pleine de toutes les ivresses, cette muse inspire souvent Théocrite, Horace, Virgile. Elle a exercé un empire aussi puissant sur les peintres que sur les poëtes, et l'on pourrait suivre dans toutes les écoles cette trace voluptueuse qui a peut-être trouvé dans notre Watteau son représentant le plus distingué.

L'amour de la nature, tel que Poussin l'a connu et traduit, se distingue du panthéisme de l'Inde.

aussi bien que du poétique matérialisme de la Grèce et de Rome. Son œuvre est sévère d'un bout à l'autre, et, quoiqu'il ait souvent représenté dans ses tableaux les scènes les plus libres de la mythologie et des poëtes anciens, la hauteur du style l'a toujours sauvé de la licence. Les personnages de ses paysages augmentent ordinairement le sentiment mélancolique que nous fait éprouver la nature. Cette nature, qui nous jette dans une douloureuse rêverie, est pleine de beauté, toujours jeune, toujours bienfaisante; mais elle est silencieuse, et la contemplation de ses merveilles, nous arrachant à notre vie fiévreuse et hâtée, au tourbillon qui nous aveugle et nous entraîne, remplit nos cœurs d'un sentiment mêlé d'angoisse et d'un bonheur délicieux. Il est possible que la vue de l'immortelle jeunesse de la nature, que nous comparons, sans en avoir conscience, à la durée fugitive de notre propre existence, soit l'une des causes de l'émotion qu'elle nous fait éprouver; il se peut aussi qu'elle possède des forces mal définies qui correspondent à des organes mystérieux de notre être; mais il est impossible d'expliquer par une cause uniquement physique, matérielle, brutale, l'impression poignante que font sur notre esprit

imposante

Qui ses toiles sont très impressionnantes, très frappantes

surtout en ce moment

certains paysages. N'est-ce pas ce sentiment qu'éprouvait Télémaque, et que Fénelon exprime dans de si éloquentes paroles ? « Il se sentait ému et embrasé ; je ne sais quoi de divin semblait fondre son cœur au dedans de lui. Ce qu'il portait dans la partie la plus intime de lui-même le consumait secrètement ; il ne pouvait ni le contenir, ni le supporter, ni résister à une si violente impression ; c'était un sentiment vif et délicieux qui était mêlé d'un tourment capable d'arracher la vie. »

Les préoccupations graves de l'esprit de Poussin paraissent dans ses paroles comme dans ses tableaux. « Un jour, dit Félibien, qu'il se promenait dans la campagne de Rome avec un étranger, celui-ci lui demanda quelque antiquité pour garder en souvenir. Poussin se baissa, ramassa dans l'herbe une poignée de terre mêlée de morceaux de porphyre et de marbre, et, la lui donnant : Emportez cela, seigneur, pour votre cabinet, et dites : Voilà Rome ancienne. » C'est bien le même homme que nous avons vu s'écrier : « Nous n'avons rien à propre, mais tout à louage ! » Il n'est pas sans intérêt de remarquer que chez Poussin, comme chez Rousseau, le sentiment de la nature

se développe avec l'âge. La politique, l'histoire, les mœurs remplissent les premiers ouvrages de Rousseau. La nature ne paraît pas, si nous ne nous trompons, avant *la Nouvelle Héloïse*, et elle y est subordonnée à la passion; mais on voit bientôt ce sentiment se développer et devenir le texte d'ouvrages admirables, *les Confessions*, les *Lettres à M. de Malesherbes*, les *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Chez Poussin, la gradation est moins régulière, mais le chemin que fait son esprit est le même. D'abord la nature ne paraît qu'au même titre que l'architecture; elle sert de fond, elle est le lieu de la scène, lieu quelquefois très-important, comme dans *la Manne, les Jeunes Filles à la fontaine*, *le Baptême au désert*, ou *les Aveugles de Jéricho*, mais toujours subordonnée. Plus tard, elle grandit jusqu'à balancer en importance les personnages, et enfin jusqu'à servir de thème propre à d'incomparables ouvrages.

Les principaux peintres italiens, qui furent presque tous, à des degrés divers, de grands paysagistes, ne se sont cependant servi de la nature que pour les fonds de leurs tableaux. Les quelques paysages qu'ils nous ont laissés peuvent passer pour des jeux de leurs pinceaux ou tout au

moins pour des exceptions. Poussin, bien au contraire, est aussi grand paysagiste que grand peintre d'histoire. Il a même dans le paysage une supériorité plus éclatante, et il domine d'une telle hauteur tous ses rivaux, qu'il est impossible de les lui comparer.

Nous devons cependant remarquer qu'il tomba plus d'une fois dans une erreur de système et de raisonnement qui aurait pu être fatale a un autre que lui. Nous voulons parler de ces tableaux dans lesquels le paysage balance tellement l'action historique qu'il est difficile de démêler le sujet véritable. Il faut absolument que l'action domine d'une manière assez évidente pour que l'attention n'en soit pas distraite par le paysage, et que celui-ci ne serve que de lieu, de cadre, de théâtre à la scène; ou bien que le paysage l'emporte tellement sur les personnages, que ceux-ci ne servent qu'à l'animer. Il est vrai qu'il peut se rencontrer qu'un fait propre à être représenté par la peinture se passe dans le plus beau lieu de la terre; il se peut encore que les personnages soient placés de telle manière qu'il faille pour ne pas fausser l'action, les repousser à une distance telle du spectateur, que celui-ci ait devant

les yeux, un paysage dont l'importances balance celle du sujet. Mais alors, l'artiste doit se décider et sacrifier résolûment le paysage à l'histoire, ou l'histoire au paysage, de manière à concentrer l'attention tout entière du spectateur sur son sujet véritable : l'art est le verre qui rassemble les rayons épars sur une partie précise de la beauté. Il éclaire un point particulier qui paraît alors dans tout son éclat.

Poussin fit après son retour de Rome plusieurs de ces tableaux dans lesquels le paysage et l'histoire ont une importance à peu près égale. Quelques-uns de ses plus beaux ouvrages se trouvent même dans cette catégorie, et si les exceptions ne fortifiaient pas les règles au lieu de les compromettre, nous aurions tort de nous élever contre ce genre, car Poussin n'a probablement jamais surpassé *le Moïse sauvé* et *les Bergers d'Arcadie.* Mais nous le demandons, est-ce sur le paysage ou sur l'action que doit se porter l'attention du spectateur dans les deux ouvrages dont nous parlons et surtout dans le beau tableau d'*Euridice piquée par un serpent.* Ici ce n'est plus une question d'importance, car les personnages sont traités avec un soin qui ne laisse aucun doute à cet

égard, mais une question de grandeur. Orphée, Eurydice, ses compagnes, sont écrasés par la dimension de la toile. Nous savons bien que cela ne fait rien perdre de sa valeur au paysage; que si l'on voulait considérer les personnages comme secondaires, on n'aurait plus qu'un chef d'œuvre devant les yeux ; mais une pareille abstraction est impossible, et, l'esprit ne sachant à quoi se fixer, éprouve une hésitation désagréable qui nuit a l'impression simple et forte que doit produire un ouvrage d'art.

Deux paysages également célèbres, que la littérature a loués d'autant plus qu'ils le méritent moins — *Pyrame et Thysbé* et *l'Écho* — nous paraissent aussi s'éloigner considérablement de la notion naturelle de la peinture. Le premier de ces tableaux représente un orage dont Poussin nous donne lui-même la description . « J'ai fait pour le chevalier del Pozzo, dit-il, un grand paysage dans lequel j'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs, de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit, jouent leurs per-

sonnages selon le temps qu'il fait : les uns fuient au travers de la poussière, et suivent le vent qui les emporte ; d'autres, au contraire, vont contre le vent et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un côté un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion qui, après avoir mis à terre certains bouviers, en attaque d'autres dont les uns se défendent et les autres piquent leurs bœufs et tâchent de se sauver. Dans ce désordre la poussière s'élève en gros tourbillons ; un chien assez éloigné aboie et se hérisse le poil sans oser approcher : sur le devant du tableau on voit Pyrame mort et étendu par terre, et auprès de lui Thysbé qui s'abandonne à sa douleur[1]. »

Nous demandons maintenant : Qu'est-ce qui distingue un paysage vu par un temps d'orage du même paysage vu par un temps tranquille ? deux choses : le mouvement et le bruit. Quant au mouvement, la peinture ne l'exprime que lorsqu'il satisfait à des conditions d'ampleur et de simplicité, produisant des effets jusqu'à un certain point durables, qui ne se rencontrent pas ici. Elle peut

1. Lettre à Stella, Félibien, VI, p. 127, et *Collection*, etc., p. 355. Ce tableau est de 1651.

représenter les flots de la mer, dont l'agitation est nettement indiquée par la couleur de l'eau, par la forme et l'élévation des vagues, par des lignes simples qui dépendent absolument des arts du dessin ; mais comment parviendra-t-elle à imiter la poussière, le tournoiement des feuilles arrachées, le mouvement irrégulier et continuel de celles qui sont sur les arbres? Quant au bruit, le trait caractéristique de l'orage, elle y doit complétement renoncer. Ce sujet appartient à la poésie, il fallait le lui laisser. L'onomatopée est à peine tolérable dans les vers; elle ne l'est pas dans les tableaux.

Dans *l'Écho*, ou *Des effets de la peur*, l'action, très-étendue et compliquée, n'a pour cause à la fois et pour lien qu'un son, c'est-à-dire de tous les phénomènes celui qui échappe le plus absolument à la peinture. Sur le premier plan, au bord d'une mare, dans l'ombre, on aperçoit le corps d'un homme qu'un serpent entoure de ses replis ; son compagnon s'enfuit à toutes jambes, par le milieu des champs, en criant; ses cheveux sont hérissés, ses traits bouleversés, sa bouche ouverte. Une femme entend ses cris ; elle se lève à demi, frappée d'une épouvante dont elle ne voit

pas la cause; plus loin quelques personnages assis prennent leur repas et écoutent avec anxiété, mais dans une direction fausse, ces cris que l'écho leur renvoie. Des bateliers qui traversent le fleuve semblent encore sous l'empire d'une inexplicable émotion. De l'autre côté de l'eau, dans le fond du tableau, règne une paix profonde. La rive est dominée par des collines et des ruines. Des arbres élégants et tranquilles se réfléchissent dans le fleuve, quelques personnages se détachent dans leurs ombres foncées.

Nous n'irons certes pas jusqu'à contester l'inappréciable mérite de ce paysage. A force de génie et d'esprit, Poussin a su donner de l'évidence à son action; mais il n'en est pas moins vrai que cette voie est fausse; que la peinture n'est pas une science, mais un art; qu'elle est poétique et non dogmatique, et que si elle commence par donner des leçons de physique, elle pourra finir par en donner de philosophie et de théologie, comme l'école de Munich en présente dans ce moment un bien déplorable exemple.

Les paysages de Poussin sont très-nombreux. Cependant il faut regarder comme apocryphes un grand nombre de tableaux que l'on voit sous son

nom dans les musées et dans les collections particulières. Les plus célèbres sont les *Quatre Saisons*, que le Louvre à le bonheur de posséder, et les huit grands paysages gravés en collection, parmi lesquels on trouve le *Diogène*, la *Mort de Phocion*, le *Polyphème* et l'admirable *Campagne d'Athènes* de la galerie nationale de Londres [1].

Les Saisons, dans les quatre tableaux qui portent ce nom, sont indiquées par des épisodes tirés de l'Ancien Testament : *le Printemps* par Adam et Ève dans le jardin d'Éden, *l'Été* par Ruth et Booz, *l'Automne* par les deux Hébreux emportant la grappe de raisin de la terre promise, enfin *l'Hiver* par le déluge. Ce tableau est une des conceptions les plus dramatiques que nous connais-

1. Bien que notre intention ne puisse être de donner ici un catalogue de l'œuvre du grand peintre, nous croyons devoir rappeler encore un des plus puissants et des plus poétiques paysages de Poussin. C'est celui de la galerie Sciarra. Il représente un lac entouré de la plus vigoureuse végétation. L'horizon est échelonné de montagnes qui se dégradent dans des teintes d'un bleu sévère et se perdent dans des nuages sculpturaux. Sur le premier plan, largement évidé et semé de chapiteaux renversés et de fûts de colonnes, saint Matthieu écrit son évangile sous la dictée de l'ange. Simplicité, richesse équilibre, choix des détails, sérieux de l'idée, toutes les grandes qualités de Poussin se trouvent réunies dans ce tableau.

sions. Ce ciel obscur, ces rochers humides et verdâtres, ces eaux lourdes et troublées; les expressions de ces deux hommes sur le premier plan, qui se cramponnent l'un à une planche, l'autre à la tête d'un cheval; la désolation de cette mère qui tente un effort suprême pour sauver son enfant; les cris, les supplications de deux personnages dont le bateau chavire et qui vont périr, tous ces épisodes mettent devant les yeux des spectateurs cette scène terrible avec une effroyable réalité. *L'Été* est une charmante idylle. L'action n'est presque rien : quelques moissonneurs dans les blés; sur le premier plan, Booz permet à Ruth de glaner dans son champ; plus loin, quelques jeunes filles, aussi blondes que les épis qu'elles coupent; la vie et la gaîté d'un beau jour de moisson! Ce tableau a noirci, et il faut consulter, pour le bien juger, la belle gravure de Pesne. *L'Automne* est un des ouvrages les plus parfaits et les plus admirés de Poussin pour la grande ordonnance des plans, la simplicité des lignes, l'excellente qualité de la couleur. Nous lui préférons peut-être le paysage paisible et superbe du *Printemps*, à l'exception toutefois des personnages, qui ne nous paraissent pas très-heureux.

Cette grande nature respire une paix, une fraîcheur, une innocence inexprimables [1].

Le *Diogène* du musée du Louvre [2] ne le cède aux précédents ni par l'ampleur du dessin, ni par le choix des formes et le charme de l'arrangement; il les surpasse par une perspective, toujours admirable chez Poussin, mais véritablement merveilleuse dans ce dernier ouvrage. On peut voir aussi dans ce tableau avec quel soin Poussin traitait ses premiers plans et quelle consciencieuse attention il apportait jusque dans les moindres détails. Il répondit un jour à une personne qui lui demandait comment il était parvenu à cet étonnant degré de perfection : « Je n'ai rien négligé. » — « J'ai souvent admiré, dit Buonaventure d'Argonne, le soin qu'il prenait pour la perfection de son art. A l'âge où il était, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, dessinant ce qu'il remarquait le plus à son goût. Je l'ai vu aussi qui ramassait des cailloux,

1. Ces quatre tableaux ont été commencés en 1660 et terminés en 1664 pour le duc de Richelieu. Ils sont admirablement gravés par Pesne et par Audran.

2. Fait pour M. Lumagne en 1648.

de la mousse, des fleurs et d'autres objets semblables, qu'il voulait peindre exactement d'après nature. »

Si le fait de n'avoir point d'égal était le signe de la plus haute supériorité, le paysagiste dominerait, chez Poussin, le peintre d'histoire; car ni Titien (qui est si grand paysagiste quelquefois), ni les Hollandais, ni même Claude Lorrain, ne peuvent lui être sérieusement comparés; mais la question ne doit pas se poser ainsi. Le génie de Poussin peintre d'histoire a été traversé par des circonstances contraires que nous avons expliquées, et qui l'ont fait plus d'une fois dévier de la route véritable, qui était aussi sa pente naturelle. Le paysagiste n'a rien eu à combattre. Il avait sous les yeux une nature superbe, et il n'a rien reçu de son temps que les excellents exemples des grands maîtres du XVIe siècle italien. Quoi qu'il en soit, et comme paysagiste seulement, Poussin est encore, et nous craignons qu'il ne soit toujours, sans rivaux.

il travaillait pour l'art, aujourd'hui on travaille surtout pour l'argent. Les Corot, Millet, Rousseau et autres font exception, plutôt certains peintres travaillent pour pouvoir dîner le soir.

V

Poussin mourut à Rome le 19 novembre 1665, âgé de soixante-onze ans et cinq mois. Il avait passé hors de son pays la plus grande moitié de cette longue vie; il vit tomber l'un après l'autre tous les amis qu'il s'était faits sur cette terre étrangère, et grandir l'isolement autour de lui. Le chevalier del Pozzo, qui l'avait aimé et patroné pendant trente-sept ans, était mort en 1657. Cette perte cruelle fit entrer Poussin dans l'irrévocable période de la vieillesse. Les infirmités qu'il avait supportées jusque-là avec une vigueur juvénile commencent à l'abattre, et ses lettres prennent une teinte de tristesse continue qu'elles n'avaient pas auparavant, mais elles témoignent aussi du calme et du courage qu'il conserva dans son isolement jusqu'à la fin. Il se plaint de ce que sa main « débile et tremblante » ne veut plus obéir à sa pensée. « Si la main vouloit obéir, écrit-il à M. de Chantelou, je pourrois, je

crois, la conduire mieux que jamais; mais je n'ai que trop l'occasion de dire ce que Thémistocle disoit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme décline et s'en va lorsqu'il est prêt à bien faire. Je ne perds pas courage pour cela; car, tant que la tête se portera bien, quoique la servante soit débile, il faudra que celle-ci observe les plus excellentes parties de l'art, qui sont du domaine de l'autre[1] » Il écrivait encore : « On dit que le cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de la mort; je tâcherai, à son imitation, de faire mieux que jamais : c'est peut-être le dernier ouvrage que je ferai pour vous[2]. »

Les derniers tableaux de Poussin, ceux qu'il acheva de 1657 à 1664, bien que l'effort s'y laisse quelquefois apercevoir, démontrent que ce grand génie conserva non-seulement son activité mais sa lucidité et sa puissance, jusqu'au bout. En 1664, il perdit sa femme, sa compagne dévouée de trente années, et cette date marque le dernier terme de sa vie d'artiste, car depuis lors il ne fit plus que traîner dans le chagrin et les infirmités

1. 15 mars 1658. *Collection*, etc., p. 336.
2. 24 décembre 1657. *Collection*, etc., p. 334.

un misérable reste d'existence. Et cependant, avec quelle admiration et quel contentement ne retrouve-t-on pas cette grande âme digne d'elle et intacte dans ce corps souffrant et délabré! Nous citons, pour en témoigner, la lettre si noble et si touchante, en quelque sorte son testament, qu'il adressa peu de temps avant sa mort à M. de Chantelou : « Je vous prie de ne pas vous étonner s'il y a tant de temps que j'ai eu l'honneur de vous donner de mes nouvelles. Quand vous connoîtrez la cause de mon silence, non-seulement vous m'excuserez, mais vous aurez compassion de mes misères. Après avoir, pendant neuf mois, gardé dans son lit ma bonne femme, malade d'une toux et d'une fièvre d'étisie qui l'ont consumée jusqu'aux os, je viens de la perdre. Quand j'avois le plus besoin de son secours, sa mort me laisse seul, chargé d'années, paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans amis, car en cette ville il ne s'en trouve point. Voilà l'état auquel je suis réduit; vous pouvez vous imaginer combien il est affligeant. On me prêche la patience, qui est, dit-on, le remède à tous maux : je la prends comme une médecine qui ne coûte guère, mais aussi qui ne guérit de rien. Me voyant

dans un semblable état, lequel ne peut durer longtemps, j'ai voulu me disposer au départ. J'ai fait, pour cet effet, un peu de testament, par lequel je laisse plus de 10,000 écus de ce pays à mes pauvres parents, qui habitent aux Andelys. Ce sont gens grossiers et ignorants, qui, ayant après ma mort à recevoir cette somme, auront grand besoin du secours et de l'aide d'une personne honnête et charitable. Dans cette nécessité, je viens vous supplier de leur prêter la main, de les conseiller et de les prendre sous votre protection, afin qu'ils ne soient pas trompés ou volés. Ils vous en viendront humblement requérir, et je m'assure, d'après l'expérience que j'ai de votre bonté, que vous ferez volontiers pour eux ce que vous avez fait pour votre pauvre Poussin pendant l'espace de vingt-cinq ans. J'ai si grande difficulté à écrire, à cause du tremblement de ma main, que je n'écris point présentement à M. de Chambrai[1], que j'honore comme il le mérite, et que je prie de tout mon cœur de m'excuser. Il me faut huit jours pour écrire une méchante lettre, peu à peu, deux ou trois lignes à la fois, et le morceau

1. Frère cadet de M. de Chantelou.

à la bouche ; hors de ce temps-là, qui dure fort peu, la débilité de mon estomac est telle, qu'il m'est impossible d'écrire quelque chose qui se puisse lire [1]. »

Poussin n'avait pas d'enfants. Cette dernière année qu'il passa à pleurer sa femme avant de mourir lui-même dût être remplie d'une bien terrible amertume. Le foyer était désert, les rêves envolés ! Une vie noble, bien remplie, et ce grand cœur qui fut le trait distinctif de Poussin, ne dispensent personne de ces terribles réalités de la douleur. Non-seulement Poussin n'avait pas d'enfants, mais, ses derniers amis étant tous morts avant lui, il demeurait absolument seul dans cette Rome pleine de tombeaux. Après avoir, pendant son séjour en France, tant désiré d'y revenir et de la revoir, il la nommait maintenant « cette ville où il n'y a pas d'amis. » Il se ressouvenait, avec des regrets, de la patrie, que l'on peut abandonner pendant la jeunesse, mais dans laquelle il faut retourner pour mourir.

Nous possédons trois portraits de Poussin ; l'un d'eux, le meilleur, celui qu'il fit en 1650 pour

1. 16 novembre 1664. *Collection*, etc., p. 344 à 346.

M. de Chantelou, est au Louvre[1]. Ce portrait, que M. de Chantelou attendit pendant des années, devait d'abord être fait par Mignard ; il est curieux de voir les raisons qui ont engagé Poussin à s'exécuter (quoiqu'il n'ait pas fait de portraits depuis vingt-cinq ans, écrit-il) et à le faire lui-même. « J'aurois déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer, comme vous désirez ; mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon de M. Mignard, qui est celui qui les fait le mieux, quoiqu'elles soient froides, fardées, sans force et sans vigueur. » On dirait ce jugement écrit d'aujourd'hui.

Poussin s'est représenté assis dans l'ombre, drapé d'un manteau noir à larges plis, la main

1. Des deux autres, l'un était pour M. Pointel, un des meilleurs amis de Poussin et banquier à Paris. Poussin fit pour lui plusieurs ouvrages, entre autres *Rébecca*, *Moïse sauvé*, *la Vierge aux dix figures*, *le Polyphême*, *le Jugement de Salomon*, *l'Orage et le Temps serein*, *Jésus Christ et la Madeleine*. *Le Polyphême* fait pour M. Pointel est très-probablement celui que Baudet a gravé dans la collection des huit paysages. Il est à craindre que ce chef-d'œuvre ne soit perdu, car la gravure ne se rapporte ni au tableau du même sujet qui se trouve en Angleterre et qui représente une marine (Félibien dit de celui de M. Pointel que c'est *un grand paysage*), ni certainement, bien qu'on le croie généralement, à celui du musée de Madrid.

appuyée sur un portefeuille à esquisses ; ses yeux sont noirs, pleins de feu et profondément enfoncés sous des sourcils épais ; le nez est aquilin et massif; la bouche, quoique trop grande, est belle, la moustache rare. Ses cheveux, longs, noirs et abondants sont partagés sur le milieu de la tête par une ligne qui descend jusque sur le front. Ce front porte entre les sourcils ces rides « qui appartiennent exclusivement, dit Lavater, à des gens d'une haute capacité, qui pensent sainement et noblement. » La tête est très-belle, intelligente et puissante, telle qu'on en rencontre un grand nombre dans ce temps. Poussin est de la famille des Corneille, des Descartes, des Pascal, et il porte cette parenté sur son visage.

Félibien, qui l'avait connu, en parle ainsi : « Vous pouvez vous souvenir qu'il disait volontiers ses sentiments, mais c'était toujours avec une honnête liberté et beaucoup de grâce. Il était extrêmement prudent dans toutes ses actions, retenu et discret dans ses paroles, ne s'ouvrant qu'à ses amis particuliers, et lorsqu'il se trouvait avec des personnes de grande qualité, il n'était point embarrassé dans la conversation; au contraire, il paraissait, par la force de ses discours et par la

beauté de ses pensées, s'élever au-dessus de la fortune.

» Il me semble que je le vois encore..... Son corps était bien proportionné et sa taille haute et droite; l'air de son visage, qui avait quelque chose de noble et de grand, répondait à la beauté de son esprit et à la bonté de ses mœurs. Il avait, s'il m'en souvient, la couleur du visage tirant sur l'olivâtre, et ses cheveux noirs commençaient à blanchir lorsque nous étions à Rome. Ses yeux étaient vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux et la mine résolue[1]. »

L'œuvre de Poussin est immense. Nous avons catalogué plus de deux cents tableaux de sa main, et on sait qu'il ne se faisait jamais aider par personne. Il travaillait très-vite et régulièrement, occupant ses soirées à dessiner et à composer, et peignant, après sa promenade du matin, sans interruption jusqu'à la nuit. Il trouvait cependant moyen d'interrompre ce labeur incessant pour soigner les affaires que ses amis de France avaient à Rome. Il leur faisait copier des tableaux et leur achetait des vases, des bustes antiques, et

1. Félibien, IV, p. 62.

jusqu'à des gants et des cordes de guitare. L'amitié de M. de Chantelou lui avait valu beaucoup de connaissances qui lui demandaient des tableaux. et entre elles Scarron, qu'on ne s'attendait guère à trouver là. Poussin fit pour lui un *Ravissement de saint Paul* et peut-être deux ou trois autres tableaux. Il en fut mal récompensé, car Scarron prit ce prétexte pour lui envoyer ses *vilains livres,* ce qui désolait, plus que de raison, cette noble nature. « J'ai reçu du maître de la poste de France, un livre ridicule de facéties de M. Scarron, sans lettre et sans savoir qui me l'envoie. J'ai parcouru ce livre une seule fois, et c'est pour toujours : vous trouverez bon que je ne vous exprime pas tout le dégoût que j'ai pour de pareils ouvrages... J'avois déjà écrit à M. Scarron en réponse à la lettre que j'avois reçue de lui avec son *Typhon burlesque;* mais celle que je viens de recevoir me met dans une nouvelle peine. Je voudrois bien que l'envie qui lui est venue lui fût passée et qu'il ne goûtât pas plus ma peinture que je ne goûte son burlesque. Je suis marri de la peine qu'il a prise de m'envoyer son ouvrage; mais ce qui me fâche davantage, c'est qu'il me menace d'un sien *Virgile travesti* et d'une épître qu'il m'a

destinée dans le premier livre qu'il imprimera. Il prétend me faire rire d'aussi bon cœur qu'il rit lui-même, tout estropié qu'il est; mais, au contraire, je suis prêt à pleurer quand je pense qu'un nouvel Érostrate se trouve dans notre pays[1]. » On s'étonne un peu d'entendre appeler Érostrate ce boiteux grimaçant dont Louis XIV devait hériter. Au reste, Scarron aimait la peinture; il l'avait cultivée dans sa jeunesse. Il fit, dès 1634, à Rome, la connaissance de Poussin. Leur liaison ne paraît cependant pas avoir été fort intime, car ce n'est qu'après beaucoup d'hésitations et sur les recommandations très-pressantes et très-réitérées de M. de Chantelou que Poussin se décida à travailler pour lui.

On ne peut pas dire que Poussin ait fait école, mais il est resté l'un des deux ou trois maîtres les plus fructueusement étudiés et les plus admirés des artistes et des gens de goût. Ses seuls élèves directs furent ses deux beaux-frères Dughet[2] et Sébastien Bourdon. Dughet le paysagiste

1. *Collection*, etc., p. 256 et 282.

2. Gaspard Dughet (dit Gaspard Poussin), peintre de paysages, naquit à Rome en 1613 d'une famille originaire de Paris. Jean Dughet, son frère, était graveur, et nous lui devons la repro-

est un très-grand peintre, mais il porte un nom redoutable qui lui a été fatal. Nous avons laissé l'Angleterre accaparer ses meilleurs ouvrages, et nous n'en possédons presque plus d'importants. Quant à Sébastien Bourdon, on n'a qu'à parcourir son œuvre gravé pour se convaincre que les leçons de Poussin ne furent pas vaines. Les ouvrages de cet homme étonnant, qui imitait à la fois Poussin et Salvator Rosa, sont extrêmement inégaux, mais on y rencontre des beautés de premier ordre.

Poussin n'a pas composé d'ouvrage sur la théorie de la peinture, comme on l'a cru et dit de son temps et plus tard. Jean Dughet, auquel M. de Chantelou écrivit en 1666 pour savoir la vérité à ce sujet, lui répondit : « Vous m'écrivez que M. Cerisiers [1] vous a dit avoir vu un livre fait

duction de plusieurs ouvrages de Poussin. Le premier mourut à Rome en 1675. C'est lui qui passe pour avoir accompagné Poussin à Paris ; mais, comme il ressort de la lettre de Jean Dughet à M. de Chantelou qu'il visita cette ville, nous pensons que les biographes se sont trompés. Ils peuvent du reste y être allés tous les deux.

1. Négociant de Lyon, pour lequel Poussin fit les deux beaux paysages où l'on porte le corps de Phocion et où on recueille ses cendres.

par M. Poussin, lequel traite de la lumière et des ombres, des couleurs et des proportions : il n'y a rien de vrai dans tout cela. Cependant il est constant que j'ai entre les mains certains manuscrits qui traitent des lumières et des ombres ; mais ils ne sont pas de M. Poussin, ce sont des passages extraits par moi, d'après son ordre, d'un ouvrage original que le cardinal Barberini possède dans sa bibliothèque ; l'auteur de cet ouvrage est le Père Matteo, maître de perspective du Dominiquin, et il y a bien des années que M. Poussin m'en fit copier une bonne partie avant que nous allassions à Paris, comme il me fit copier aussi quelques règles de Vitellione ; voilà ce qui a fait croire à beaucoup de personnes que M. Poussin en étoit l'auteur [1]. »

On se demande ce qui manqua à cet étonnant génie, à ce légitime héritier de Raphaël, pour tenir, sans contestation, le rang que lui assigne un si prodigieux ensemble d'ouvrages admirables. Rien, sans doute, que d'être né un siècle plus tôt. Au XVIIe siècle, la tradition des grands maîtres italiens était déjà perdue. Poussin, au lieu de

1. 23 janvier 1666. Félibien, IV, p. 63.

s'abandonner au courant naturel et tout-puissant de son art, dut s'adresser à la science, discuter, se refroidir. De là ce quelque chose de tendu, de voulu, de cherché, qui le met souvent en hostilité avec le principe fondamental des beaux-arts, et qui rappelle qu'il appartient à une époque plus lettrée que poétique. De là aussi ces oscillations fréquentes entre la sculpture et la littérature, empruntant à l'une, avec la beauté des formes, le caractère trop abstrait des figures, à l'autre sa liberté, mais en même temps quelque chose d'analytique, de descriptif, tout à fait contraire à la véritable notion de la peinture. Les arts se sont partagé le champ de l'idéal; leurs limites sont positives et naturelles, ils ne doivent pas les franchir. Ces limites ne sont pas un esclavage, mais une force, et c'est un entraînement fatal qui pousse à les méconnaître et à les dépasser. La sculpture exprime les modifications générales que les sentiments font éprouver à la forme humaine; mais il faut, pour que ces modifications soient de son domaine, que des gestes précis, des poses significatives, une contraction bien visible des traits, accusent très-nettement le but que l'artiste s'est proposé et qu'il doit attein-

dre sans recourir aux mille ressources de la peinture. S'il s'agit d'une action, il faut qu'elle soit simple, limitée à un plan, puisque la perspective aérienne est seule capable de montrer l'étendue en profondeur, telle enfin que le relief puisse la faire comprendre sans le secours des expressions les plus délicates des traits et de la couleur. En général les sentiments déliés, les affections provenant d'une cause morale, et qu'un geste large et simple ou même une attitude ne suffisent pas à expliquer, dépassent les moyens de la sculpture. Il faut donc renoncer à faire exprimer au marbre les nuances et les délicatesses les plus exquises de la pensée. Le sculpteur devra veiller également à ce qu'une passion violente n'agisse jamais sur le corps humain de manière à le déformer. La douleur produira l'accablement, mais non pas ces gestes brisés, cette bouche ouverte par des cris qu'on n'entend pas, ces contorsions du désespoir; gestes, contorsions, qui, commentés par des yeux creux et glacés, exciteraient en nous l'horreur plutôt que la pitié.

La peinture a des ressources infinies qui lui sont propres. Les épisodes, les attributs, les personnages et les actions secondaires, la perspec-

tive des objets, les modifications les plus fugitives des traits, sont les mots d'une langue nouvelle chargée de révéler mille sentiments qui échappent à la sculpture. Le peintre a même la liberté de prolonger en quelque sorte l'action qui se déroule sous son pinceau avec plus d'aisance et de largeur; il transporte le spectateur, au moyen des parties secondaires du tableau, hors du strict moment qu'il représente, dans l'avenir et dans le passé. La scène que l'on a sous les yeux a pour ainsi dire un prologue et un épilogue qui l'agrandissent et la complètent. Ce n'est pas encore la liberté de la poésie, ce n'est pas encore l'idée vue sans voiles et face à face comme elle peut l'être dans le langage, mais on pourrait soutenir cependant que la peinture est le mieux partagé de tous les arts, car à la grande liberté qu'il tient de la poésie il joint la certitude que donne le témoignage des sens. Cette réalité tangible n'est pas à dédaigner, car nous avons au dedans de nous non-seulement un peu de Montaigne, comme on l'a dit, mais aussi un peu de Thomas, qui ne croit que lorsqu'il peut voir et toucher.

Il faut que cet entraînement qui pousse les artistes à passer d'une sphère dans une autre soit

bien fort et bien naturel pour que Poussin lui-même y ait cédé à plusieurs époques de sa vie et dans quelques-uns de ses ouvrages les plus importants. Du reste, bien loin de s'en étonner, on doit admirer la puissance de son originalité et la sûreté de son goût, qui lui ont permis de résister autant qu'il l'a fait aux courants mauvais et contraires qui sillonnaient alors la France et l'Italie. On ne se dit pas assez combien c'est un grand malheur de venir lorsque la tradition n'existe plus et que l'enseignement qu'elle donnait si abondamment est fermé. Au lieu d'être aidé par toutes choses, il faut se défier de tout et quelquefois tout combattre ; il faut user, à retrouver péniblement ce que nous aurions appris vingt ans plus tôt en même temps que la parole, des forces qui devraient servir à nous élever. Ce fruit de la science n'a d'ailleurs jamais ni la beauté, ni la saveur, ni la vertu de ceux qui mûrissent au soleil fécond de la nature. Dieu nous garde de vouloir affaiblir en rien l'importance de la valeur individuelle et la puissance de la volonté ; mais il faut bien avouer que ni l'une ni l'autre ne sont capables de faire un de ces hommes si grands qu'ils ne méritent pas le moindre reproche et qu'on s'incline devant eux

sans songer à les critiquer. Lorsque le flot naturel ne porte plus, le plus grand talent est entraîné par les systèmes, et, s'il est assez robuste pour leur résister, il contracte dans la lutte une habitude de raideur qui devient elle-même un défaut. Il y a une puissance du ciel qui donne le génie et qui marque ses élus d'un tel sce u qu'il est impossible de les méconnaître; mais il y a une puissance des choses qui obscurcit déplorablement la marque divine, contre laquelle on peut lutter jusqu'à n'être pas vaincu, mais sans pouvoir espérer d'être jamais absolument vainqueur.

1850.

DECAMPS

Comme le paysage, la peinture de genre est de création moderne. Les anciens ne la connaissaient pas, et on peut douter qu'ils l'eussent appréciée. Leurs œuvres d'art étaient avant tout destinées à conserver le souvenir des grands hommes, à exalter les dieux, à orner les places publiques et les temples, à exciter le patriotisme ou la piété. En général, ils ne prirent dans la nature, pour sujet de leurs ouvrages, que la forme humaine dans ce qu'elle a de plus caractéristique, de plus élevé. Les types, les gestes, les attitudes, et jusqu'aux ajustements de leurs personnages, sont en harmonie avec le but qu'ils poursuivent à travers des mythes et des allégories sans nom-

bre : l'exaltation, la déification de l'homme. Ces préoccupations de beauté élevée, de style, comme nous disons aujourd'hui, font à tel point partie de leur nature, dirigent leur goût d'une manière si absolue, qu'on les retrouve non-seulement dans leur architecture, dans leurs statues, dans leurs tableaux, mais jusque dans les compositions familières dont ils décoraient les habitations et les monuments civils. En passant d'Athènes à Rome, l'art se modifia sans doute; il s'alourdit et perdit ce caractère d'extrême distinction qui place si haut les conceptions des Grecs, mais il en conserva néanmoins les traits généraux. Les murs des maisons de Pompéi sont couverts de petites scènes d'intérieur, de caricatures, que les artistes de nos jours auraient comprises par le côté pittoresque, et qui rappellent, par la composition générale, l'agencement des groupes, la pureté du dessin, la simplicité des moyens employés, le grand art dont *les Noces Aldobrandines* ou les vases peints de la Grande-Grèce portent l'irrécusable empreinte. Les figurines en terre cuite qu'on a retrouvées en grand nombre, des jouets d'enfant, des ustensiles de cuisine, des natures mortes, les dessins des mosaïques qui

servent de pavé aux plus humbles maisons, les lampes même et les poteries de toute sorte témoignent de ce goût pour la beauté simple, de ce sentiment distingué qui n'était pas l'apanage de quelques connaisseurs et de quelques artistes, mais qui se manifestait spontanément chez des populations entières, merveilleusement douées pour créer et pour apprécier des ouvrages dont la perfection n'a jamais été égalée.

A la renaissance des arts, pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, les artistes italiens ne se préoccupèrent pas plus de la peinture de genre que ne l'avaient fait les anciens. A cette époque, nourries des grands souvenirs de l'antiquité païenne qui sortait de terre et de la poussière des bibliothèques comme par une résurrection, reprises après un long sommeil d'un amour jeune et fécond pour ces luttes de la pensée et pour ces arts étouffés pendant tant de siècles par l'indifférence ou l'aveugle hostilité du christianisme naissant, plus encore que sous les pieds des Barbares, exaltées par les controverses religieuses, par les luttes civiles et politiques, vivant d'une vie forte, fruit de la liberté, les populations italiennes ne créèrent que de grandes choses. L'art manifeste les

goûts, les idées, les préoccupations d'un peuple et d'un temps au même titre que les institutions et les lois. Le hasard ne gouverne pas autant qu'on veut bien le dire. Il y a des choses qui n'existent pas en fait, parce qu'elles sont contre la logique, et pour ma part je ne me représente pas Wouwermans ou Metzu entre Dante, Michel-Ange et Raphaël.

C'est en Flandre que la peinture de genre prit naissance, et elle y atteignit la perfection. Les grands hommes et les nobles idées n'ont sans doute pas manqué à ce pays. Il a eu ses philosophes, ses savants, de hardis navigateurs, d'illustres citoyens; mais je ne trouve dans la plupart de ses ouvrages d'art ni la largeur ni le sentiment poétique et idéal qui distinguent ceux des époques et des centrées dont j'ai parlé. A des habitudes mercantiles, sédentaires, économes, un peu vulgaires, ajoutez un mauvais climat, des hivers longs et brumeux, un pays plat et monotone, quoique non sans beauté, et vous aurez la clef de cette peinture dont la vulgarité (j'excepte, bien entendu, Rembrandt, Potter et quelques autres) n'est rachetée que par l'excellence de l'exécution. Des appartements étroits, commodes, proprets, exigeaient d'ailleurs des ta-

bleaux de petite dimension, minutieusement achevés, et qu'on pût regarder de près. Des gens qui ne voyaient guère au delà de leur horizon bornés devaient demander à leurs peintres la reproduction des scènes qu'ils avaient habituellement sous les yeux, et là, comme ailleurs, les arts peuvent servir de commentaire pour expliquer les mœurs.

La renaissance française, si originale, si vivante, si déplorablement interrompue et précipitée, sous François Ier, dans une décadence prématurée par l'invasion des peintres italiens, ne présente point d'ouvrages d'art qu'il soit possible de rapporter au genre. Le XVIIe siècle ne le connut pas davantage. Le défaut dominant de cette époque n'est certes pas la petitesse, mais plutôt l'enflure et l'emphase, la grandeur conventionnelle et l'apparat. Watteau, il est vrai, commença à peindre pendant les dernières années du règne de Louis XIV, mais il appartient à la régence par le plus grand nombre de ses œuvres. D'ailleurs le peintre des *Fêtes galantes* avait une originalité de conception et une largeur de facture qui ne permettent pas de le confondre avec ses imitateurs. Il me rappelle Hamilton, dont il a la viva-

cité, la grâce voluptueuse, l'esprit et le goût.

Au XVIIIe siècle, tout change. Une société élégante, sceptique, devait avoir un art à son image, et elle l'eut. A Nicolas Poussin succède Boucher, à Lesueur Pater et Lancret. Si j'avais à étudier la peinture de cette époque, je relèverais des qualités excellentes dans des ouvrages qui, en d'autres mains, n'eussent été que libertins. La distinction fait presque oublier la futilité des sujets, et l'élégance atténue jusqu'à un certain point la portée de l'intention. Je pourrais surtout les montrer, comme un reproche, à plusieurs de nos peintres contemporains qui s'obstinent, par un anachronisme sans motif, à représenter, en plein XIXe siècle, les scènes, les costumes et jusqu'aux manières et aux grimaces d'un autre temps, sans penser que le talent et l'adresse sont impuissants à réchauffer des sujets qui n'ont plus de raison d'être, et que tous les efforts d'étude et d'imagination ne leur feront retrouver ni la vivacité et la grâce, ni le sentiment de réalité que leurs devanciers ont mis à un si haut degré dans la représentation de scènes dont ils étaient témoins tous les jours.

Le débordement de licence et de futilité qui avait

marqué la régence et la plus grande partie du règne de Louis XV sembla cependant s'arrêter, frappé de mort par ses propres excès. Une science sans effort, un goût exquis, une couleur forte et charmante, toutes les qualités qui peuvent se trouver réunies dans des ouvrages d'ordre moyen, distinguent les scènes d'intérieur et les natures mortes de notre admirable Chardin. Je ne connais guère de tableau mieux senti, plus naturel, plus touchant que son *Benedicite*, et je ne crois pas qu'on ait jamais mieux peint. Dans un autre ordre de sujets, Greuze donna une forme un peu commune, mais poignante, aux idées mélodramatiques qui régnaient à la fin du XVIIIe siècle. Les sentiments pathétiques et outrés, mais sincères, de l'auteur du *Père de famille* et du *fils naturel* ne pouvaient trouver un interprète plus exact, et on s'explique, en voyant *l'Accordée de village* et *la Malédiction*, l'amitié et l'estime du philosophe pour l'artiste.

Cependant l'art, qui ne réfléchit les idées d'un temps que lorsqu'elles ont pénétré les masses, l'art, qui ne prophétise pas, mais qui constate, ne porte encore aucune trace sérieuse de la révolution qui s'était opérée dans les choses et dans les

esprits. Et il en a été de même à toutes les époques. Le développement des lettres a toujours précédé et dirigé celui des arts du dessin. Homère a devancé Phidias : Dante et Pétrarque avaient créé les ouvrages les plus parfaits de la littérature italienne avant que Léonard de Vinci et Michel-Ange eussent pu s'emparer, pour les traduire aux yeux, des idées et des sentiments nouveaux créés par ces grands génies. Les choses se passent de même au XVIIIe siècle. La révolution était virtuellement accomplie, et la peinture se traînait encore, sans changement très-notable, dans les chemins depuis longtemps parcourus. Montesquieu et Rousseau avaient écrit, que nous en étions encore à Greuze et à Chardin.

David fut le peintre de la révolution française, dont il reflète les préoccupations, les principes absolus, et aussi les travers. Doué de moins d'intelligence que de talent, il comprit mal l'antiquité, qu'il adorait. Il opéra par ses compositions emphatiques, froides et savantes, par son dessin pur et précis, par le soin donné à la forme, qu'il mit toujours au service des idées, une réaction favorable contre les mièvreries de l'époque précédente, et dont nous devons lui savoir gré. On put

croire un moment que son école allait se rapprocher de la vérité, et, en gardant ce qu'elle avait d'excellent, se débarrasser de son bagage de convention. Notre peinture eut presque un Corrége dans Prud'hon, et Gros hésita à plusieurs reprises entre les enseignements de son maître et les conseils de son propre génie; mais le caractère et la fermeté qui font les chefs d'école manquaient à ces deux grands artistes, et les élèves de David continuèrent à régner jusqu'à la fin de la restauration, en développant froidement des principes dont ils n'avaient gardé que la lettre.

Pendant l'empire, le joug des événements avait lourdement pesé sur les arts, et entre de tels triomphes et de tels revers il n'y eut que peu de place pour la peinture grande ou petite. Après la chute du régime impérial, l'esprit public se réveilla : les champs de bataille, où se dénouaient nos destinées, cessèrent d'attirer tous les yeux, et les voix libres et longtemps solitaires de Chateaubriand et de madame de Staël trouvèrent de nombreux échos. Un mouvement littéraire, dont l'ardeur et la fécondité nous étonnent aujourd'hui, préoccupa de nouveau tous les esprits. Un mouvement à peu près semblable se fit dans les arts. Quelques imagina-

tions puissantes poursuivirent par des chemins différents l'art élevé, et complètent aujourd'hui leur œuvre. D'un autre côté, des jeunes gens aventureux, pleins d'ardeur, légers de bagage et ne craignant pas les hasards, se précipitèrent en foule dans les directions les plus diverses. Le seul but qu'ils se proposassent en commun était de faire autre chose que ce qui avait été fait avant eux. Le plus grand peintre du siècle, Géricault, quoique leur aîné, était dans leurs rangs. Il mourut à la fleur de l'âge, plein de pensées, d'espérance et de génie.

Seul, Géricault eût pu, par l'ascendant de son exemple et l'autorité que donnent la force et la conviction, diriger sûrement la jeune génération sur une route nouvelle. Pénétré de l'esprit des maîtres, mais n'en suivant aucun servilement, rejetant les entraves des traditions, dont il n'avait gardé que la somme de savoir et d'expérience qu'elles conservent pour légitime patrimoine à tout artiste, il rendit à la peinture la vie que l'école précédente avait laissé tarir. Son audace, sa fougue, son goût pour les sujets modernes auraient rallié autour de lui le gros de tous les partis. Agissant sur les peintres de style par ses *Cava-*

Où il y a du mouvement dans ses toiles

liers, son *Naufrage de la Méduse* et les grands ouvrages qu'il méditait, sur le genre et le paysage par ses tableaux plus modestes, son *Four à plâtre*, ses études de chevaux, ses lithographies, il aurait créé une peinture moderne et nationale. Le temps lui manqua. La jeune école se trouva ainsi privée de son chef naturel, que Sigalon, mort également très-jeune, ne pouvait qu'imparfaitement remplacer. Ayant à dos la peinture épuisée de l'empire qu'ils fuyaient, à droite et à gauche les traditions vénitiennes et romaines personnifiées dans deux peintres déjà célèbres, ces enfants perdus de l'art marchaient devant eux un peu à l'aventure. Plusieurs sont restés en route, et n'ont pas réalisé tout ce que promettaient leur audace et leur ambition; mais les vivants payant pour les morts, ils ont créé une peinture nettement déterminée qui dépend du genre, quoiqu'elle s'en écarte à bien des égards, et dont le caractère et l'originalité ne peuvent être méconnus.

C'est de cette jeune et aventureuse école qu'est sorti M. Decamps. Il dépassa de bonne heure et de beaucoup ses émules. Cependant son œuvre porte des traces manifestes et nombreuses de cette

régulière origine, et ce n'est que par des prodiges de travail et de bon sens qu'il a pu dégager son originalité et réparer les lacunes de sa première éducation d'artiste.

I

Dans une lettre qui a été publiée, Alexandre-Gabriel Decamps nous apprend lui-même « qu'il naquit le troisième jour du troisième mois de la troisième année de ce siècle, et qu'aucun autre prodige ne signala sa naissance. L'enfant, ajoute-t-il, montra d'abord d'assez mauvaises dispositions; il était violent et brutal, bousculant ses frères; l'on n'en augurait rien de bon. Il atteignit ainsi l'âge où son père jugea à propos d'envoyer ses enfants au fond d'une vallée presque déserte de la Picardie, pour leur faire connaître de bonne heure, disait-il, la dure vie des champs.

» Je ne sais ce que mes frères y apprirent. Quant à moi, j'oubliai bientôt et mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soin

de nous montrer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher les nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière, — car il y avait une école en ce pays-là, — et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure, parcourant les bois, barbotant dans les mares... Après trois années environ de cet apprentissage rustique, roussi par le soleil, suffisamment aguerri à courir nu-tête et parlant un patois inintelligible, je fus ramené à Paris, dont je n'avais plus nulle idée. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le cou au pied d'un meuble. Ma pauvre mère, à qui ce mode d'éducation déplaisait horriblement, parvint enfin à m'apprivoiser et décrasser un peu, et je fus livré à l'inexorable latin. Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtils* (friches, herbages), me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable; parfois les larmes m'en venaient aux yeux. Peu à peu le goût du barbouillage s'empara de moi, et ne m'a plus quitté depuis. »

Ces détails ont leur importance, et on me par-

donnera de les avoir cités. Ils donnent la clef de bien des choses qui paraissent inexplicables ou plutôt inconciliables dans les œuvres de M. Decamps. Cet enfant de Paris, violent et indocile, dont on n'augure rien de bon; qui, à l'âge où les impressions sont ineffaçables, passe aux champs plusieurs années à faire l'école buissonnière, à dénicher des nids, à barboter dans les mares; qui plus tard, ramené brusquement au milieu de la vie fiévreuse de la grande ville, songe dans la cour de sa pension, et les larmes aux yeux, à la campagne, aux grands bois, à ses jeux d'autrefois, deviendra l'artiste éminent, mais inégal, laborieux et rêveur, satirique et poëte, épris tour à tour des plus minutieux détails et des plus grands aspects de la nature, que je voudrais expliquer. Le génie naturel que nous apportons en naissant contient sans doute en germe tout ce que nous serons plus tard, mais l'éducation le façonne en mille manières; elle le développe ou l'amoindrit, et le hasard des circonstances extérieures joue son rôle dans la constitution définitive de l'individualité.

Dès qu'il fut sorti de pension, M. Decamps entra dans l'atelier d'Étienne Bouhot. Il y commença

quelques études qui ne paraissent pas l'avoir mené très-loin. « M. Étienne Bouhot me donna, écrit M. Decamps, quelques bons avis; je lui dois des observations utiles. J'appris chez lui un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. Je le quittai néanmoins et fus reçu dans l'atelier de M. Abel de Pujol, que son bon tableau du *Martyre de saint Étienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres. Je travaillai volontiers dans les commencements. Malheureusement le maître, bon et indulgent, était peu propre à me faire comprendre l'utilité, l'importance même des études dont je n'apercevais que la monotonie. Le dégoût me vint, et je quittai l'atelier. J'essayai chez moi quelques petits tableaux. On me les acheta, et dès lors mon éducation de peintre fut manquée. » Voilà donc M. Decamps livré à ses propres forces, « sans direction, comme il le dit encore, sans théorie, marchant à tâtons, semblable à un navigateur sans boussole et m'épuisant quelquefois à poursuivre l'impossible. » L'éducation de l'homme est incomplète, celle de l'artiste presque nulle. Ce qui domine chez lui à cette époque, c'est une curiosité inquiète qui s'attache aux sujets les plus divers. Il ne voit que le

cela ne m'étonne pas.

côté pittoresque des objets : le détail, l'éclat, la singularité, quelquéfois le grotesque et le laid. Ce qui fera la force, l'originalité de son talent, ce qui lui donnera une place à part et très-élevée parmi les artistes contemporains, le caractère (je dirai tout à l'heure le style) ne se distingue que vaguement dans ses premiers ouvrages. A défaut de documents précis, les suppositions sont permises, et d'ailleurs les nombreux dessins de M. Decamps qui se trouvent dans les collections et qui datent de ce temps autorisent à les faire. C'est dans les faubourgs de Paris et dans les villages de la banlieue plus que dans son atelier que M. Decamps compléta ses études. Tout lui est bon, scènes populaires, mendiants, chiens et singes savants; je ne trouve encore aucun souci de la beauté. Le jeu de la lumière, *l'effet*, qui sera plus tard une de ses principales préoccupations, ne joue pas encore un rôle très-important. Ce qui distingue ses premiers croquis, c'est le goût du pittoresque, l'intelligence et l'esprit. On sent que M. Decamps n'a pas encore vu le pays qui doit lui révéler la nature et la portée de son talent.

M. Decamps ne se borna pas à ces études d'après nature. Doué de beaucoup de sagacité, il

ne négligea pas d'étudier les maîtres et d'interroger le passé. L'influence des tableaux de genre de Murillo, de ses enfants, de ses mendiants, est très-sensible dans son œuvre. Quant à Rembrandt, il l'appelle lui-même « le plus extraordinaire des peintres. » Plus tard, d'autres maîtres, Poussin, Huysmans de Malines, frapperont vivement cet étrange et impressionnable esprit. M. Decamps leur doit beaucoup ; mais comme tous les hommes fortement trempés, il sait voir sans être tenté d'imiter, et il possède l'art de conserver son originalité intacte au milieu des influences les plus manifestes. L'étude des maîtres fait perdre aux faibles le peu qu'ils possèdent, elle les jette dans l'imitation et dans le lieu-commun, mais les forts y grandissent. Quand un homme supplée à ce qui lui manque par l'esprit d'autrui, ou, ce qui est pire, par celui de tout le monde, il arrive à faire des œuvres irréprochables, mais qui ne laissent aucun souvenir et ne font aucune impression. C'est le danger d'un temps comme le nôtre. On a tout vu, on sait beaucoup. Une certaine instruction banale, une habileté extrême courent les rues. Malheureusement l'originalité, qui est pour l'artiste ce que le caractère est pour

l'homme, manque de plus en plus. Jamais la moyenne du talent n'a été si élevée qu'aujourd'hui, et je ne crois pas qu'il y ait dans l'histoire de l'art beaucoup d'époques aussi pauvres que la nôtre en œuvres vraiment durables.

Le jeune artiste dont on connaît les débuts hésita sans doute un moment sur la route qu'il devait suivre. Les deux grandes écoles de peinture étaient représentées avec éclat. M. Ingres continuait les traditions romaines avec une élévation et une ténacité qui devaient triompher de l'indifférence et le conduire au succès. M. Delacroix n'était pas encore célèbre, mais il venait de débuter bruyamment par son tableau de *Dante et Virgile*. M. Decamps regrette, assure-t-il, de n'avoir pas suivi les enseignements de l'auteur de *l'Apothéose d'Homère*. S'il veut dire que les conseils de M. Ingres eussent pu développer et affermir son goût, le prémunir contre des excès d'habileté auxquels il n'est que trop enclin, lui éviter bien des tâtonnements, donner plus de sûreté et de distinction à son dessin, je comprends son regret; mais je ne vais pas au delà, et si M. Decamps pense qu'il eût pu poursuivre avec succès le but dont M. Ingres s'est approché, je

crois qu'une légitime admiration l'abuse. D'ailleurs, en supposant que l'esprit délié de l'auteur des *Cimbres* se fût soumis sans trop de révolte aux enseignements inflexibles de M. Ingres, je ne vois pas ce que celui-ci eût fait d'un élève dont il n'aurait probablement pas apprécié le genre de talent. Quoi qu'il en soit, M. Decamps resta livré à lui-même, et il fit coup sur coup, pendant les dernières années de la restauration, plusieurs voyages en Orient, en Suisse, en Italie et dans le midi de la France.

La Suisse ne lui apprit rien, et je ne trouve dans ses premières lithographies que quelques traces assez insignifiantes du séjour qu'il y fit. L'Italie ne répondit pas non plus d'une manière complète à ses aptitudes et à ses goûts. Cette terre classique de la beauté ne convient pas aux natures excessives, et ce qu'il y a d'entier, de violent, d'exclusif dans l'esprit de M. Decamps ne devait pas s'arranger du calme, de l'harmonie, de la proportion qui distinguent l'Italie. Le pittoresque ne lui manque cependant pas, et M. Decamps y a trouvé, outre quelques-uns des motifs de ses plus beaux paysages, de nombreux sujets anecdotiques qu'il a traités avec son talent habi-

tuel. On comprend néanmoins qu'un pays où la grandeur est unie à toutes les grâces, où les formes sont précises, toujours élégantes, et revêtues d'une couleur diaphane et magique, comme d'un vêtement léger, soit un contradicteur muet, implacable et incommode pour un homme qui a certes, et à un très-haut degré, le sentiment de la beauté, mais que le bizarre, l'imprévu, tout ce qui a un caractère violent et original, séduit également. C'est l'Orient qui révéla à M. Decamps toute la portée de son talent, et qui lui montra qu'il était fait pour peindre autre chose que des singes, des chasseurs et des gamins. Les oppositions extrêmes d'ombre et de lumière, les scènes pittoresques, les figures étranges, la vivacité, la variété des couleurs et des costumes, toutes les discordances qui s'harmonisent si merveilleusement dans ce pays magique, devaient vivement frapper son imagination de coloriste. D'autre part, la nature sobre de la côte d'Asie, cette mer, ce ciel splendide, les grands horizons du désert, ce que les habitants de cette terre patriarcale ont gardé de la beauté et des habitudes antiques firent une impression profonde et indélébile sur ce qu'on pourrait appeler

le *côté poétique* de son talent. Mais ce sentiment vif d'une autre nature et d'un autre art, ce sentiment qui inspire, qui domine la plupart des œuvres de sa maturité, ne se montre que par instant et en concurrence avec d'autres préoccupations dans ses premiers ouvrages. Il semble, et c'est un trait bien remarquable de ce bizarre esprit, que M. Decamps ait laissé pendant longtemps ses meilleures impressions grandir et se développer en silence. Il ne leur emprunte d'abord que des sujets qui ne dépassent guère en importance ceux de ses premiers essais, et tous ses efforts dans cette phase de son développement sont concentrés sur les détails techniques et de métier, si bien qu'on se demande s'il n'a pas confondu un moment le but de l'art avec les moyens qui servent à l'exprimer, et on s'explique alors comment ses meilleurs tableaux ont gardé des traces de ces préoccupations excessives. Ce n'est du reste pas à ses compositions peintes, mais à ses lithographies et à ses caricatures que M. Decamps dut d'abord sa popularité. La caricature était en grande vogue à la fin de la restauration et pendant les années qui suivirent immédiatement la révolution de 1830. Ce genre, qui re-

lève de l'art, puisqu'il en emploie les moyens, est une arme plus encore qu'autre chose. M. Decamps mania d'emblée cette arme terrible avec une vigueur et une adresse qu'on n'a pas oubliées. Collaborateur du journal *la Caricature*, il se distingua entre Grandville et Charlet. Les caricatures de M. Decamps portent la marque du maître et n'affaiblissent pas son œuvre. Cependant j'avoue que je les ai revues sans plaisir. Ces compositions ne sont pas gaies; elles sont sarcastiques, spirituelles et amères. D'ailleurs, elles frappent, raillent, ridiculisent des choses qui sont loin de nous et des hommes dont la défaite a été plus complète que l'auteur même ne l'aurait peut-être désiré. Les malheurs ont passé par là. Je n'en parlerai pas. Elles m'ont rappelé les vers de Dante :

..... Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria[1].....

Dans les lithographies se retrouvent en germes toutes les qualités qui distinguent M. Decamps : un dessin arrêté plutôt qu'élégant, la vérité du

1. L'*Enfer*, chant v.

geste, beaucoup d'intention et de finesse dans l'expression, une excellente distribution des ombres et des lumières. Son crayon vaut à bien des égards son pinceau. Il donna plusieurs planches dans la publication intitulée *Croquis par divers artistes*. Ce sont des souvenirs de voyage, de petits sujets, quelquefois de simples indications. Je vois sur la même feuille un chien, deux chevaux, un enfant nègre fumant une longue pipe, un chien qui court, un soldat en armure; sur une autre, deux Turcs, un pélican, un lion debout, un autre lion assis, d'une superbe tournure; plus loin, des Bernois dans leur costume national, un châlet, un bout de paysage d'Asie avec des chameaux, des charrettes, des paysans, mille preuves vivantes de la curiosité de cet infatigable esprit. Les dix sujets de chasse qu'il publia ensuite ont plus d'importance. Ce sont des scènes complètes dont quelques-unes même ont été peintes. Le paysage, qui joue un très-grand rôle dans l'œuvre de M. Decamps, n'est pas encore large et idéal comme il le sera plus tard ; mais la fermeté des terrains, la vigueur, la réalité des premiers plans, dénotent déjà l'homme qui a beaucoup et bien vu, qui est maître de son mé-

tier. M. Decamps s'est également essayé dans la gravure à l'eau-forte, et les planches qu'il a publiées d'après ses tableaux, *le Corps-de-Garde turc* et *les Ânes dans une ville d'Orient*, sont excellentes. Je regrette qu'il n'aît pas donné suite à ces essais : la manière admirable dont il comprend le clair-obscur l'aurait fait réussir dans ce bel art, porté si loin par Rembrandt et tant abandonné de nos jours.

J'en ai à peu près fini avec la partie légère de l'œuvre de M. Decamps. On ne peut cependant passer sous silence ses scènes de travestissement, dont plusieurs ont été popularisées par la lithographie. Personne n'a oublié ses chiens savants, ses singes de toute espèce, satires vives, spirituelles, mordantes, des ridicules et des travers humains. Le grotesque, la laideur, la grimace ne sont pas sans doute les sujets naturels de l'art : ils lui appartiennent cependant lorsqu'ils sont revêtus des qualités de composition et de dessin qu'on est bien forcé de reconnaître dans tout ce qu'a fait M. Decamps. *Les Singes experts*, exposés au Salon de 1844, sont peut-être le chef-d'œuvre du genre. La couleur en est fine et légère comme la pensée. On assure que M. Decamps fit ce tableau

par rancune, et sous l'impression de quelque sévérité du jury. La vengeance dépasse l'offense assurément. *Le Singe peintre, le Singe se regardant dans un miroir*, *les Singes musiciens*, sont également de spirituelles boutades de cet esprit mordant. Depuis que son talent s'est agrandi et complété, M. Decamps a presque abandonné ce genre de sujets. Il y revient pourtant encore quelquefois. On trouve dans ses deux grands pastels, *les Singes boulangers* et *les Singes charcutiers*, qui datent de ces dernières années, des qualités de premier ordre. Dans *les Singes boulangers* surtout, le comique résultant de l'expression de la fatigue et de l'ennui qu'éprouvent ces fantasques animaux condamnés au plus fastidieux des labeurs, est indiqué avec beaucoup de verve et de bonheur.

En arrivant à la partie la plus importante de l'œuvre de M. Decamps, il convient d'aller au-devant d'une objection que pourrait soulever la classification adoptée dans cette étude. Cette classification est loin d'être d'une exactitude rigoureuse, mais elle est pourtant naturelle, et, en n'y regardant pas de trop près, elle suit même assez bien l'ordre des temps. Je sais que M. Decamps a

fait dès sa jeunesse de bons tableaux qu'il ne désavouerait point aujourd'hui, que d'une autre part il n'a abandonné ni le fusain ni le pastel, et qu'il peint même encore quelquefois des singes. Il est certain pourtant que son talent s'est élargi et élevé avec l'âge et les études, et que si, après avoir marqué la place et la valeur relative de ses dessins, de ses lithographies, de ses caricatures, de ses travestissements, on s'occupe d'abord de ses tableaux où l'architecture domine, puis de ses ouvrages de genre proprement dit, pour passer au paysage, qui révèle tout son talent, enfin à ses tableaux de caractère et de style, on ne manquera ni à la logique ni à la vérité.

Les nombreux ouvrages de M. Decamps où l'architecture domine paraissent être avant tout d'ingénieux prétextes pour montrer les ressources d'une palette magique, qui parvient à saisir, à fixer, par des prodiges d'habileté, les modifications les plus délicates de la lumière. Ce mot d'architecture ne doit d'ailleurs pas être pris dans son sens ordinaire. L'architecture n'est pas là pour sa beauté comme dans les vues de Canaletto, elle n'y est pas pour servir de théâtre à l'action, comme c'est le cas dans les peintures décoratives de

l'école vénitienne, et en particulier dans celles de Paul Véronèse. C'est la muraille, vieille, rapiécée de toutes parts, marbrée de toutes les couleurs, percée d'ouvertures inégales, projetant son ombre mystérieuse sur les portions du tableau éclairées par une lumière ardente. L'ombre portée, héritage des peintres espagnols, pierre angulaire de la doctrine de M. Decamps, joue là tout son rôle. L'harmonie n'est pas détruite par les contrastes les plus violents; l'œil passe presque sans transition, et sans être blessé, de la lumière la plus éclatante à des ombres intenses, transparentes et profondes. Les figures se détachent dans les demi-teintes par des tours de force de science et d'adresse. Ici le sujet importe peu à M. Decamps : une rue de village en Italie, une cour de ferme en France, un porche d'église avec une mendiante, quelques animaux sur un fumier, un intérieur de boutique à Smyrne ou à Beyrouth, tout lui sert à poursuivre cette lumière, ce protée, dans ses infinies modifications. Le *Boucher turc*, qu'on a revu à l'exposition universelle de 1855, peut servir à caractériser cette peinture, dont l'exécution fait le principal mérite. La maison se détache sur le bleu intense et entier du ciel; le devant de

l'échoppe fait saillie et reçoit en plein une lumière blanche qui éblouit et fascine : un chien est couché près de débris sordides et d'une flaque rougeâtre ; une chèvre attachée à la porte attend son sort. Quelques pièces de viande humides de sang sont suspendues à l'étal. On aperçoit au fond de la boutique le boucher bras nus, appuyé au mur et fumant sa longue pipe. Ce tableau mit aux prises les enthousiastes de M. Decamps et ses détracteurs. Ses éminentes qualités s'y montrent aussi bien que ses exagérations et ses défauts. Cette merveilleuse lumière des pays levantins qu'on boit par les yeux comme un fluide enivrant et subtil est là dans toute sa splendeur ; mais le sujet est repoussant, les ombres sont lourdes et noires, l'air circule à peine. On se sent écrasé, oppressé, mal à l'aise. Le but est évidemment dépassé. La nature de M. Decamps est double. Il est poëte, créateur comme personne ; il sent avec force et avec netteté ; mais il met dans l'exécution de beaucoup de ses ouvrages un acharnement, une ténacité, un souci des détails, une recherche de procédés qui les alourdit, et leur enlève, avec la souplesse et la spontanéité, une grande partie de leur charme. Ses compositions restent profondé-

ment gravées dans l'esprit, mais un peu comme une idée fixe qui vous poursuit. L'attention est tendue jusqu'à se briser. Il y a de l'angoisse dans la séduction qu'on éprouve, on demande grâce, et devant certaines toiles de M. Decamps il me semble que je revois des objets que j'ai déjà vus, mais à travers les hallucinations du sommeil et dans un rêve fiévreux.

Le caractère commun des ouvrages dont je parle est de n'avoir pas de sujets dans le sens ordinaire qu'on attache à ce mot, et le mérite est dans le *bien rendu* d'objets assez insignifiants en eux-mêmes. L'ouvrier l'emporte sur le poëte, la puissance créatrice du peintre ne s'emploie qu'à rendre avec perfection les parties matérielles et extérieures de son art. Le métier devient un but au lieu de rester un moyen, et il n'est pas mis, comme il devrait toujours l'être, au service d'idées intéressantes et définies. Ces murs ne sont là que pour refléter la lumière ou pour projeter des ombres. Les hommes, les animaux qui peuplent ces rues, ces boutiques, n'ont d'autre mission que d'exprimer avec justesse un ton ou une couleur. Or, la couleur ni le clair-obscur ne peuvent faire le sujet d'un tableau. Ce serait donner trop d'im-

portance à la rhétorique des yeux. Je sais bien que des objets insignifiants ou laids peuvent servir de textes et de sujets à des ouvrages admirables. Certaines natures mortes et beaucoup de tableaux flamands en sont une irrécusable preuve. La transformation que l'esprit et la main de l'artiste font subir aux objets, cette transfiguration qui constitue l'art, s'applique à tout, aussi bien à la dégradation de la lumière, à l'éclat des couleurs, qu'à la composition, au caractère, à l'expression. J'admire M. Decamps, même lorsqu'il ne semble, pour ainsi dire, occupé que des parties matérielles de son art; je ne conteste pas les qualités excellentes qu'il a mises dans ses tableaux les plus insignifiants, et cependant j'ai hâte de quitter toutes ces œuvres charmantes. Je regrette que le peintre n'ait pas appliqué tant de talent, d'esprit, d'efforts infatigables à des sujets d'un ordre plus relevé. M. Decamps n'a pas fait son temps : il l'a subi. On lui demandait des tours de force, et il ne les a pas épargnés. On s'est adressé à la main de l'artisan consommé, et la main merveilleuse n'a pas toujours consulté le goût et le sentiment de l'artiste. Devant ces tableaux, on est ébloui, mais inquiet : on sent que le matérialisme gagne. Il ne

faut pas que l'habit fasse oublier le corps, ni que celui-ci étouffe l'esprit.

On trouve néanmoins, dans quelques-unes des plus humbles compositions de M. Decamps, le sentiment dramatique, qui est le trait dominant de son génie. Le *Bûcheron* me paraît surtout remarquable. Le pauvre homme marche péniblement courbé sous son fardeau. Il fait nuit close; l'occident est à peine éclairé d'une faible et dernière lueur. La saison est mauvaise, l'air froid, la campagne lugubre; la journée trop courte n'a pas suffi à son labeur. Il rentre tard et fatigué dans sa cabane solitaire. On sent qu'il ne trouvera au retour ni femme, ni enfants, ni repas préparé, ni feu pour réchauffer ses membres roidis par l'âge et par le froid. Il va finir tristement cette triste journée ; il achève avec résignation une longue vie de travail et de misère. Dans *la Mort et le Bûcheron,* la pensée de l'auteur est également exprimée d'une manière saisissante. Le malheureux ne veut pas s'en aller. Accablé de jours, il demande un nouveau délai, et montre à la Mort son fagot qu'il veut rapporter au logis. On n'en a jamais fini avec l'espérance. Le paysage, à peine indiqué, est lui-même triste et sévère. M. Decamps a souven

montré l'homme aux prises avec l'adversité. Il excelle à rendre les scènes pathétiques et à compléter, par les détails et par l'effet général de la composition, l'impression qu'il veut produire. Cette concordance parfaite de l'homme avec la nature qui l'environne, avec l'air qui l'enveloppe comme un habit taillé pour son corps et qui lui sied, est toujours indiquée avec beaucoup de force par cet esprit où la fantaisie la plus libre s'allie à la plus inflexible logique. Qu'on se rappelle le charmant tableau représentant un homme cherchant des truffes : ce n'est que de la musique de village; mais l'air est du cru, et l'instrument d'accord.

M. Decamps n'est pas moins heureux dans ceux de ses ouvrages où il se rapproche des naturalistes et des Flamands, et dont la vérité fait tous les frais. Dans les *Matelots espagnols jouant aux cartes*, les *Joueurs de boule sur une grève*, *le Jeu de tonneau*, la pensée est arrêtée, définie, facile à saisir, et qu'il l'exprime avec le pinceau, le crayon, le pastel ou les mille moyens qu'il aime à combiner et à confondre, l'œil est satisfait comme l'esprit. Il en est de même dans les compositions où il donne carrière à sa verve rail-

leuse. Je ne citerai que *l'Ivrogne et sa Femme* et les sujets empruntés à l'histoire de don Quichotte, qu'il a retournée dans tous les sens. Je ne crois pas que l'illustre *hidalgo* de la Manche et son ami Sancho aient jamais été représentés avec plus de verve et d'esprit.

Au-dessus des compositions que je viens d'analyser se place un groupe d'ouvrages qui, par les dimensions et la nature des sujets, appartiennent encore au genre sans doute, mais qu'une pensée forte ou poétique, une facture plus large et plus sobre en distinguent. On pourrait définir la peinture de genre une peinture à laquelle manquent en tout ou en partie les grandes qualités de l'art, l'importance et l'élévation du sujet, la force, la noblesse de la composition, la beauté des types, des gestes, des ajustements, mais qui rachète son infériorité par la vérité des détails, l'agrément de la couleur, la justesse de la pantomime, l'arrangement, en un mot, par l'excellence de ce qui dépend avant tout de l'observation et de l'exécution. Un peintre de genre a de l'esprit, du savoir-faire, du talent. Il étonne, intéresse, séduit. Il vend très-cher ses tableaux, qui répondent au goût médiocre, aux préoccupations habituelles de la

foule; il n'émeut pas, il n'est pour rien dans ces nombreuses et admirables créations du génie qui de siècle en siècle peuplent l'imagination de ceux qui savent et qui pensent. A ce point de vue, M. Decamps est plus qu'un peintre de genre. Il est à la fois sur le terrain le plus réel et dans l'idéal, et il importait de faire cette observation, qui s'applique du plus au moins à tous ses ouvrages, avant d'aller plus loin.

Dans *le Bazar turc* et dans *le Marché de Marseille*, les scènes sont importantes, compliquées d'incidents, les personnages divers de races, de costumes, d'états. Le sujet du tableau, c'est la foule; son unité est dans la justesse et l'homogénéité de l'effet général. Dans *le Marché de Marseille,* on entend toutes ces femmes qui vendent et achètent se disputer, médire et bavarder. Les gestes et les pantomimes sont bien observés et rendus avec malice et finesse. La lumière est distribuée avec beaucoup de discernement. C'est une composition d'ordre moyen, qui n'a ni la richesse ni le ressort qui se trouvent dans d'autres ouvrages de M. Decamps, d'ailleurs moins importants. *Le Bazar turc*, au contraire, est l'un de ses meilleurs tableaux de genre. Dans le fond, au bout d'une rue étroite, on

aperçoit le ciel et la mer. Le soleil allègre du matin se glisse entre les maisons et à travers les nattes et les toiles. Il dessine sur les murs, sur les groupes, sur les marchandises étalées, ses capricieuses et éclatantes fantaisies. Les ombres elles-mêmes sont transparentes comme des voiles légers. Tous les personnages de races diverses, Arméniens, Turcs, Grecs des îles, Maltais, Juifs, ont leurs physionomies, leurs costumes, leurs gestes caractéristiques. On les a vus; on les entend discuter, marchander, crier dans toutes les langues et sur tous les tons. Cette foule bien vivante se meut dans une atmosphère gaie et limpide. La couleur est franche, vive, sans tons criards, et l'impression que produit cette composition tout anecdotique a beaucoup de force et d'unité.

Dans ses tableaux d'enfants, *l'École juive*, les *Enfants jouant avec une tortue*, *la Sortie de l'École*, le talent de M. Decamps se montre sous un aspect nouveau. La figure humaine est étudiée de plus près; la composition, réduite à quelques personnages principaux, se meut dans un clair-obscur habile comme toujours, mais plus léger et plus discret : elle ne tire pas seulement sa valeur de l'effet général et des groupes de personnages

perdus dans la demi-teinte; des physionomies arrêtées, expressives, lui donnent une signification nette et un accent précis. Dans les *Enfants jouant avec une tortue*, le sujet, simple en lui-même, est traité avec simplicité. Le paysage, large et bien composé, soutient et fait valoir la scène principale. A gauche est un puits recouvert d'une construction le long de laquelle grimpe une vigne; à droite, quelques fabriques et des arbres pleins de légèreté et de distinction; dans le fond, les collines d'Anatolie qui s'étagent sur un ciel du soir. L'un des enfants est appuyé sur le rebord de l'auge du puits; le second est accoudé sur la pierre qui la supporte. Il ne prend aucune part à ce qui se passe. Sa tête, penchée sur sa main, a bien l'expression rêveuse et absorbée des enfants qui ne pensent à rien. Le troisième, assis sur la même pierre, regarde avec la plus sérieuse attention la tortue qui s'avance péniblement vers son camarade, appuyé des genoux et des coudes sur le sol. Comme peinture, ce charmant ouvrage n'est pas parfait; mais la composition est si ingénieuse, que la lithographie a pu lui conserver toute sa valeur.

Dans *l'École juive*, les enfants s'ennuient et vou-

draient bien s'en aller. Le pédagogue est sévère, vieux, et plus laid que de raison. Je soupçonne M. Decamps d'avoir pensé en le faisant à ce magister de village qu'il détestait dans son enfance et qui « a vu plus souvent ses talons que son visage. » Mais quelle variété, quelle vivacité d'expressions et de mouvements! Comme tous ces petits bonshommes ont déjà leurs caractères et leurs passions! *La Sortie de l'École* est, dans cet ordre de sujets, le chef-d'œuvre de M. Decamps. La composition, plus spontanée que d'ordinaire, est excellente. Quant à la couleur, elle est vive, gaie et chaude, sans dureté, d'une harmonie parfaite, merveilleuse en un mot. Je ne crois pas qu'on puisse rien reprocher à ce charmant ouvrage. Le fond du tableau est occupé presque en entier par un mur de maison. La porte est à demi ouverte, et l'on aperçoit le maître d'école qui a suivi les enfants jusqu'au seuil. L'essaim joyeux se disperse dans tous les sens. Les gamins de Turquie ressemblent aux gamins de France; ils se poussent, se querellent, se culbutent. On entend leurs cris et leurs éclats de rire. Ils ont bien toute la gaîté, l'espièglerie, le naturel de leur âge, et l'expansion de vie et de mouvement qui succède

à l'immobilité forcée de la classe. Les moindres nuances de ces physionomies mobiles sont saisies et fixées avec un bonheur et une vérité qu'il n'est pas possible de dépasser. M. Decamps ne voit pas l'homme en beau. Il le représente volontiers pauvre, déguenillé, pervers, rongé de vermine et de misère, luttant avec l'adversité. Il préfère les mouvements violents des passions extrêmes, les gestes fortement accusés, les scènes tumultueuses, à la beauté calme, à l'harmonie des lignes et des groupes, à l'expression des sentiments affectueux; mais il aime et comprend les enfants. Est-ce parce qu'ils ont la grâce, la mobilité, la malice des petits animaux? Tout en expliquant ainsi la préférence du peintre, on peut lui trouver, je le crois, une autre et plus sérieuse raison. Chez l'enfant, la forme humaine est encore vague, indéterminée; elle permet certaines incorrections, certaines fantaisies de dessin qui choqueraient dans la figure de l'adulte. J'ai dit que les études professionnelles de M. Decamps avaient été incomplètes. Il y a peut-être dans sa réserve une prudence honnête et habile, une juste appréciation de ses forces que je ne veux pas blâmer. La figure humaine contient et résume toutes les beautés; mais

il faut être bien ignorant ou bien sûr de soi-même pour l'aborder franchement et sans hésitation. M. Decamps déteste l'*à peu près*, et avec la conscience qu'il met en tout, il ne se permettrait pas les escamotages que d'autres ne se font pas faute de pratiquer. Il préfère s'en tenir aux formes qu'il possède, aux expressions fortes et accusées, qu'il comprend et qu'il exprime facilement par des gestes, des attitudes, des physionomies à demi noyées dans le clair-obscur.

Il est une qualité, celle que je prise chez Rubens à l'égal de son incomparable couleur, — le mouvement, — qui se trouve au plus haut degré dans la plupart des tableaux de genre de M. Decamps. Qu'on se rappelle *le Passage du Gué* et *la Ronde de Smyrne*. La peinture exprime sans doute mieux, plus facilement et avec plus de liberté que la sculpture, l'action, le mouvement. Ces deux arts ont cependant des lois communes dont ils ne sauraient s'écarter. La scène doit être vivante; il faut que les personnages se meuvent, agissent, expriment des émotions, des sentiments, des passions; mais il faut en même temps que ces mouvements s'accordent entre eux, que, tout en conservant leur vivacité et leur accent particulier, ils concourent

à l'effet général, et ne nuisent ni à la perfection des lignes et des groupes ni à la beauté des attitudes et des expressions. L'harmonie dans le mouvement est une des plus grandes difficultés de la peinture. C'est le triomphe de Rubens, c'est aussi celui de Géricault.

Le Passage du Gué représente une troupe de cavaliers armés traversant une rivière. Sur le premier plan, les chevaux hésitent et se cabrent; les cavaliers, fermes et droits sur leurs selles, les excitent et les soutiennent de la main et du talon. Hommes et bêtes sont parfaitement dans l'action. Au deuxième plan, les chevaux gravissent la berge; les pieds de devant déjà sur la rive, ils s'écartent et font un dernier effort. Les cavaliers, bien en selle, semblent les alléger par un mouvement plein de justesse et d'intelligence. Cette composition est une des meilleures de M. Decamps. On peut reprocher au burnous du premier cavalier un ton trop sombre et trop uniforme; mais les personnages, les animaux, les eaux, le ciel, sont traités de main de maître, et l'impression définitive est poétique et excellente.

Dans *la Ronde de Smyrne*, un pacha placide et obèse, vêtu de rose et monté sur un maigre che-

val, galope dans une rue de Smyrne, suivi de piétons armés qui ressemblent autant à des brigands qu'à des soldats. Il y a dans cette course haletante, effrénée, dans le cliquetis des armes qui étincellent, dans les gestes expressifs et violents de ces drôles, dans le bruit de leurs pieds nus sur les dalles, dans leurs cris, une ardeur, une *furia* qui font perdre la tête. Quelques femmes, attirées par le tumulte, se penchent aux étroites fenêtres, et donnent à la scène un dernier trait de vérité. Ce tableau, qui a été fait avec beaucoup de soin, n'est cependant pas d'un aspect agréable. Il y a trop de détails, la couleur est heurtée, les figures se détachent trop durement sur les fonds clairs, et je ne sais pourquoi le mouvement, qui va jusqu'à la frénésie, tout en frappant avec force, ne fait pas une impression franche ni complète. Titien, qui n'était pas, quoi qu'on en pense, un peintre spontané, qui reprenait à plusieurs fois, et à de longs intervalles, ses tableaux, en arrêtait dès l'origine la composition et l'action. Il savait ne pas étouffer sous le travail la fraîcheur de sa première pensée, de telle sorte que ses ouvrages les plus achevés ont quelque chose de viril, d'arrêté, de complet qu'ils doivent à sa science, et ils

gardent néanmoins le charme et la vivacité de la première impression.

M. Decamps n'est pas seulement un peintre de genre; il est aussi paysagiste, et même peintre de style. C'est ce dernier aspect de son talent qui nous permettra plus qu'aucun autre de préciser l'influence du maître sur le plus grand nombre des artistes contemporains.

II

Le paysage, qui a beaucoup préoccupé notre temps, et qui sera, je crois, dans le domaine des arts, sa plus incontestable gloire, ne date pas d'aujourd'hui. Les maîtres allemands et les maîtres italiens de la renaissance, les Florentins aussi bien que les Vénitiens, l'ont employé dans les fonds de leurs tableaux avec un discernement et un goût supérieurs; mais chez eux la figure humaine reste le sujet principal, on pourrait dire unique, de leurs compositions. Le paysage lui est subordonné; il ne sert que de théâtre et de complément à la scène

principale. Au XVIe siècle, Titien et surtout Giorgione, dans ses admirables tableaux du palais Pitti en particulier, lui donnèrent plus d'importance, et ouvrirent la voie à la grande école du XVIIe siècle, représentée par Dominiquin, les deux Poussin et Claude Lorrain. Plus tard, les petits maîtres flamands s'illustrèrent dans le paysage de genre, et y apportèrent la précision du dessin, l'entente du clair-obscur, la merveilleuse couleur qui distinguent tous leurs ouvrages. Paul Potter, Rubens, Rembrandt, Ruysdael, ont également laissé des paysages marqués au coin du génie. Quant aux peintres de genre du XVIIIe siècle français, à l'exception de Joseph Vernet, ils ne paraissent avoir vu la nature qu'à l'Opéra.

C'est à Jean-Jacques Rousseau que notre temps doit une intuition plus complète, plus intime du monde extérieur, une admiration passionnée et un peu maladive pour la nature. L'auteur des *Rêveries* et des *Lettres à M. de Malesherbes* montra le premier, avec une force et une éloquence sublimes, la concordance qui existe entre elle et l'homme, le soulagement et la volupté qu'éprouve l'âme à se plonger dans le sein de cette mère bienfaisante, à lui confier comme à une amie ses

anxiétés et ses tourments. Rousseau avait devancé son temps, et c'est au mal dont son cœur et son esprit étaient atteints que nous devons cette révélation précoce d'un sentiment qui n'avait pas sa place au milieu des idées qui régnaient à la fin du XVIIIe siècle. Aussi ces grandes aspirations furent-elles bientôt abandonnées pour ne reparaître que de nos jours. Notre temps les a reçues et reprises avec ardeur. Lorsque les idées fortes et généreuses ne portent plus, que les événements humains sont tels qu'ils ne donnent envie ni de les voir, ni de les peindre, l'esprit attristé se plonge avec délices dans cette source, qui reflète vaguement, mais non sans justesse, nos sentiments et nos passions. Il y aurait sans doute mieux à faire; mais c'est ce découragement avoué ou secret qui, en nous portant vers la contemplation de la nature, a dicté les œuvres d'art les plus nombreuses, les mieux senties, et, à bien des égards, les plus caractéristiques de notre âge.

Quoique M. Decamps ait les aptitudes les plus diverses, quoiqu'il ait réussi dans tous les genres où il s'est essayé, on ne peut regarder ses caricatures, ses petits sujets lithographiés, ses travestissements, et même le plus grand nombre de ses

tableaux de genre, que comme la monnaie courante, les distractions de talent d'un homme qui a mieux et autre chose à dire. Ce mieux, cette autre chose, on le retrouve, il est vrai, du plus au moins dans tous ses ouvrages. C'est un accent de grandeur et de mélancolie qui se mêle à toutes ses impressions, un sentiment très-vif de certaines beautés, un goût qui n'est pas toujours pur, mais qui n'est jamais vulgaire, l'art de s'approprier tous les objets qu'il représente, de les marquer d'un sceau personnel, original, qui en fait de véritables créations. C'est par là bien plus que par ses procédés, où l'on a voulu voir une révolution, et dont on s'est trop occupé, que M. Decamps est égal ou supérieur aux plus grands artistes contemporains. Il est créateur; mais les préoccupations mesquines, multiples, dissolvantes de son époque l'ont souvent détourné de sa voie, et c'est à l'étude du paysage qu'il doit d'être souvent parvenu à la compréhension de ce qu'il y a de plus élevé dans l'art. Les beautés calmes, simples, invariables de la nature se sont emparées de son esprit, et l'ont aidé à voir en lui-même les meilleurs côtés de son talent. On ne reste d'ailleurs dans la peinture de genre que lorsqu'on ne

peut pas faire autrement : on y est retenu soit par des aptitudes particulières, soit par les exigences du public; mais les esprits médiocres seuls peuvent s'y enfermer, les autres y sont mal à l'aise, et s'en échappent quand et comme ils peuvent.

Les paysages de M. Decamps sont innombrables, et je n'ai la prétention ni de les décrire ni même de les nommer; je me borne à indiquer toutes ses études sérieuses, sincères, de Fontainebleau, d'Orient, du midi de la France, qu'il comprend, qu'il aime et regarde avec raison comme un des pays les plus beaux et les plus inconnus du monde. C'est à la Provence et à l'Italie qu'il doit quelques-uns de ses meilleurs paysages d'ordre moyen : la *Villa Pamphili*, plusieurs de ses fables reproduites à l'eau-forte par Marvy, *la Grenouille et le Bœuf; le Héron; le Meunier, son Fils et l'Ane*. Il a pris sur les côtes de l'Asie Mineure et dans les îles de l'Archipel les sujets de ces marines qui ont tant de limpidité, de charme et d'éclat. Ces beaux ouvrages, déjà anciens pour la plupart, ont quelque chose de moins accentué et de moins magistral que ce que fait aujourd'hui M. Decamps, mais ils ont plus de grâce et d'élé-

gante distinction. On y sent quelque influence de Bonington, et ils ne sont pas sans rapport avec les meilleurs tableaux de M. Roqueplan. C'est à ses paysages historiques que je préfère m'arrêter, parce que j'y trouve son talent dans toute sa force et avec toute son originalité.

Le *Diogène* est un dessin du plus grand style; je ne crois pas qu'il ait jamais été peint. Cette composition, si émouvante dans sa simplicité, aurait cependant fait un admirable tableau; mais il ne faut pas disputer sur ce point avec M. Decamps. Il applique quelquefois toutes les ressources de son habileté à des sujets d'une médiocre importance. Dans d'autres cas, il se sert du fusain, de l'aquarelle ou du pastel pour exprimer ses idées les plus sérieuses, les plus pathétiques, les plus élevées. Faut-il se plaindre de ces bizarreries? L'artiste doit-il compte au public des moyens qu'il emploie pour l'émouvoir ou pour le charmer? Je ne le pense pas. J'avoue cependant que je suis effrayé de voir M. Decamps user, dans quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, de procédés qui n'ont pas fait leurs preuves, et dont on peut suspecter la solidité et la durée. L'exemple de Léonard de Vinci devrait rendre timide à

l'égard des expériences et des innovations en semblable matière.

La belle et charmante composition des *Baigneuses* est une aquarelle rehaussée de gouache et un peu alourdie par le travail. M. Français en a fait une excellente lithographie qui l'a rendue populaire, et je me bornerai à rappeler les traits principaux de la composition. L'eau d'un lac arrive jusqu'au premier plan du tableau. Les baigneuses sont près du bord opposé; les figures sont d'un excellent dessin; le groupe lui-même, éclairé d'un vif rayon, est disposé de la manière la plus heureuse. Le reste du tableau est noyé dans l'ombre projetée par la colline et les grands arbres du fond. Ce poétique ouvrage, où il faut remarquer la concordance parfaite des figures et du paysage, a une grâce élevée, une innocence, un charme inexprimables. La composition du *Diogène* est sans doute plus sévère, elle a plus de grandeur et elle émeut plus fortement; mais dans les *Baigneuses*, l'importance des figures est telle, le dessin du paysage a tant de largeur, d'élégance et de pureté, qu'il me paraît impossible de ne voir qu'un tableau de genre dans ce bel ouvrage.

Je rapproche des *Baigneuses* un grand paysage

qui peut leur servir de contre-partie. Ce n'est plus la jeunesse, la vie, la gaieté. On n'entend plus ni les chants, ni les éclats de rire, ni les propos joyeux. Au premier plan, c'est encore un lac; mais l'eau en est morne et plombée. Une barque passe en fuyant devant un tombeau ombragé de grands arbres, qui se trouve sur la rive opposée. Le fond est montagneux; les premières pentes sont couvertes d'ombres profondes. En arrière se dressent d'autres collines bleues et éclairées. Le ciel qu'on voit à peine dans l'échancrure des montagnes est marbré de fauve et d'orange. Ce tableau, d'un très-grand caractère, n'est pas d'une exécution parfaite. On voit qu'il a été composé et peint sous l'empire de préoccupations douloureuses. L'impression qu'il produit est poignante, et je trouve là encore une preuve de la manière forte dont sent et pense M. Decamps, du talent avec lequel il sait faire partager et comprendre ses idées et ses sentiments.

Le *Saint Jérôme au désert*, grand fusain, peint à l'huile après coup, est un des chefs-d'œuvre de M. Decamps. Je ne crois pas qu'il ait jamais donné plus d'accent et de grandeur au paysage, ni plus de caractère à la figure humaine. Le pre-

mier plan de ce tableau est revêtu d'une ombre transparente et profonde qui fait valoir la partie plus éclairée où se trouve le saint en prière devant la croix. Les rochers qui arrêtent l'œil sont couverts à gauche d'une sombre végétation. A droite, un grand lion se détache en profil sur le ciel immense, profond, obscur, rayé de lueurs oranges. La figure du saint est à peine éclairée, et quelques éclats de lumière indiquent seuls la couleur rouge de son vêtement ; mais ce qu'on en voit a tant de justesse et de signification, qu'on la devine et qu'on la comprend. En voyant cette grande œuvre, on ne peut s'empêcher de regretter le temps et le talent que M. Decamps a dépensés à des œuvres charmantes, mais comparativement frivoles.

M. Decamps a fait, sur les ailes de l'imagination seulement, à ce que je crois, un voyage dans les Indes, et Jacquemont ne désavouerait pas le bel ouvrage qu'il en a rapporté. *La Panthère et l'Éléphant* représentent d'une manière saisissante cette terre hostile à l'homme, ces immensités dépeuplées, *inania regna*, où la bête et la plante peuvent seules vivre : une plaine sans bornes, quelques palmiers, des collines basses, un ciel

d'une poésie étrange tout mêlé de tons fauves et bruns; au premier plan, au bord d'une mare, une panthère et un éléphant. Cet éléphant est une des créations les plus extraordinaires que je connaisse. Les oreilles étendues, la tête agrandie par la trompe qui se perd dans l'ombre du corps, dissimulé lui-même dans le raccourci, — les jambes plantées comme des colonnes, se détachant de toute sa hauteur sur le ciel, descendant par son ombre dans la mare jusqu'au bas de la toile, remplissant ainsi à lui seul toute la hauteur du tableau, cet animal gigantesque, chimérique, est cependant d'une incroyable réalité. Un naturaliste y trouverait peut-être quelque chose à blâmer; le poëte et l'artiste ne peuvent qu'applaudir. Tous les détails sont hardiment sacrifiés aux traits importants de la figure. L'impression est simple et complète; l'attention ne s'égare pas sur ce qui est inutile, secondaire, sans signification et par conséquent sans valeur réelle. C'est là vraiment de la peinture de style, et M. Decamps a tiré d'un sujet qui semble d'un médiocre intérêt une des meilleures pages de son œuvre.

Deux tableaux excellents, *le Moïse sauvé* et *la Pêche miraculeuse*, sont déjà sur la limite du pay-

sage historique et appartiennent par quelques points au *style* proprement dit. Les personnages ne sont pas importants, dans ce sens qu'ils ne dominent pas la composition, mais ils sont traités avec une largeur et dans un caractère qui ne permettent pas de les rapporter à la peinture pittoresque. Les fonds ont de la grandeur; l'effet général est calculé pour faire valoir les scènes principales, sur lesquelles l'intérêt se porte sans hésitation. Claude Lorrain lui-même n'a rien fait de plus lumineux et de plus éclatant que la *Pêche miraculeuse*. C'est vers le soir. Le soleil est perdu dans les brumes embrasées du lac de Génésareth. On aperçoit au loin la rive opposée, entourée de montagnes d'un gris bleuâtre, d'une distinction et d'une finesse extrêmes. A droite, et en avant, la foule admire le miracle ; à gauche sont d'autres personnages et deux cavaliers armés, d'un dessin grand, hardi, frappant. La barque, rapprochée du bord, se perd dans l'ombre du rivage. Les pêcheurs, penchés jusque près de l'eau, en s'efforçant de retirer leurs filets, laissent toute la place au Christ, seul debout, et qui se détache sur le fond clair et chaud du tableau. Sans trop insister sur les tours de force et sur les difficultés

vaincues, qui intéressent les artistes plus que le public, il est bon de faire remarquer le cheval blanc du premier cavalier, qui, tout en étant du même ton et de même valeur que l'eau du lac, s'en détache cependant avec une netteté parfaite.

Dans le *Moïse sauvé*, les caractères qui distinguent la peinture historique sont encore mieux marqués que dans la *Pêche miraculeuse*. Le paysage est splendide, mais il est disposé de manière à ramener et à concentrer l'attention sur le groupe principal, si bien que, malgré son importance, on ne le voit qu'après coup et par réflexion. La berge du fleuve, haute et rocheuse, est dans l'ombre. Les seconds plans à droite et à gauche sont également obscurs. Toute la lumière est portée sur le groupe des jeunes filles, nobles, élégantes, admirablement disposées, et qui sont parmi les meilleures figures de M. Decamps. La fille de Pharaon en particulier, vêtue de blanc et inclinée pour recevoir l'enfant, est d'une jeunesse et d'une poésie charmantes. Le fond montagneux, éclairé d'une lumière matinale et tranquille, est une des plus belles conceptions qu'on puisse imaginer. Ce tableau, d'une excellente composition, d'un dessin

large et correct, d'une couleur presque parfaite, est un véritable joyau. On pourrait lui reprocher quelque chose de cerné et de trop marqué dans les contours; mais j'éprouve vraiment quelque honte à relever d'aussi légères imperfections dans ce gracieux et admirable ouvrage.

C'est plus que jamais en parlant des tableaux de style de M. Decamps qu'il est nécessaire de rappeler qu'un talent aussi original, qui s'est développé dans des conditions toutes spéciales, ne peut être jugé qu'en lui-même, et sans tenir compte des préférences personnelles, des traditions ou des systèmes. M.. Decamps n'a point appris son art dans les écoles; il combattait avec son crayon à l'âge où d'autres dessinent d'après l'antique ou le modèle, forment et développent leur goût par des études régulières. Il a parlé patois dans son enfance, et si sa langue est éloonbnte, elle n'est ni toujours élégante ni toujours correcte. Sa voix a su trouver des accents magiques, qui émeuvent et qui passionnent; mais elle a gardé des bégayements et l'accent du terroir. M. Decamps a reçu des maîtres tout ce qu'une étude intelligente et obstinée, mais irrégulière et tardive, peut donner. Il sait par cœur Rembrandt,

Murillo, Poussin et les autres. Cependant, préoccupé à l'origine des questions relatives au métier, attiré par un goût décidé vers le pittoresque, s'arrêtant volontiers au détail et à l'anecdote, aimant non-seulement la beauté, mais les effets bizarres, inattendus, et jusqu'aux jeux de l'esprit, où il excelle, ses habitudes premières ont laissé des traces sensibles et regrettables dans ses meilleurs ouvrages. M. Decamps n'est presque jamais irréprochable, et on aurait souvent beau jeu à le trouver en défaut. Je n'admire certes pas ses imperfections, et ma sympathie pour son talent ne me porte pas à les celer. Ses défauts, que je vois, ne m'empêchent pas d'apprécier ses éminentes et rares qualités. La saveur un peu âpre de ce talent ne me déplaît pas, et je préfère de beaucoup ses moindres ouvrages, quelque incomplets qu'ils soient, aux irréprochables niaiseries qu'on nous donne tous les jours pour des chefs-d'œuvre.

M. Decamps s'explique lui-même sur le goût qu'il eut de tout temps pour la peinture de style, sur les tentatives qu'il fit à plusieurs reprises et de plus en plus dans ce sens. « J'essayai divers genres... Lorsque j'exposai cette grande esquisse

de la *Défaite des Cimbres*, je pensai fournir là un aperçu de ce que je pourrais concevoir ou faire. Quelques-uns, le petit nombre, la parcelle, approuvèrent fort ; mais la multitude, l'immense majorité qui fait la loi, n'y put voir qu'un gâchis, un hachis, suivant l'expression d'un peintre alors célèbre, et que la France aujourd'hui regrette, à ce que j'ai lu quelque part... Je vous ai parlé des *Cimbres* parce que ce sujet était caractéristique de la voie que je comptais suivre; mais le peu d'encouragement que je trouvai d'abord, le caprice, le désir de plaire à tous, que sais-je encore? m'en ont plus ou moins détourné. Je demeurai claquemuré dans mon atelier, puisque personne ne prenait l'initiative de m'en ouvrir les portes, et malgré ma répugnance primitive, je fus condamné au tableau de chevalet à perpétuité. Je vis avec chagrin tous mes confrères chargés successivement de quelque travail sur place. Là était mon lot, là était mon aptitude; pour moi, un tableau *à l'effet* était un tableau fait; un tableau de chevalet ne l'est jamais. Et pourtant je forçai ma nature. Sans doute les chétives productions qu'enfantait mon *génie* étaient peu propres à donner de mon imagination une

idée bien relevée. Je le sentais, et je donnai le jour en diverses fois à de grands dessins et compositions; mais ce fut en vain... J'exposai, il y a une dizaine d'années, une série de dessins vivement exécutés et par des procédés divers (histoire de Samson). J'espérais démontrer que j'étais susceptible de développement. Ces compositions, très-diversifiées de contexture et d'effets, présentaient cependant un ensemble homogène dans sa variété... Les dessins furent fort loués sans doute, au delà même de leur mérite certainement : un amateur distingué me les acheta généreusement; mais ni l'État ni aucun de nos Mécènes opulents n'eurent l'idée de me demander un travail de ce genre. Et pourtant l'esprit d'invention ne me manquait pas, et j'aurais autrefois tiré parti de l'idée la plus saugrenue, si l'on m'eût accordé une salle quelconque. Ce que j'eusse produit eût été fort attaquable, j'en conviens; enfin, organisé d'une manière particulière, ce que j'eusse produit fût un peu sorti de ce système de plafonnage usité... Mais, bah ! avec la prétention de marcher à la tête de tout progrès, nous sommes peut-être le peuple le plus routinier de la terre. Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de

Barye. Ce génie piquant et original, aux aptitudes et études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouva trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les proportions d'un *surtout* d'un usage impossible, et finalement il est triste de constater qu'un talent qui seul peut-être eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se vit réduit à la fabrication de serre-papiers[1]. Quant à moi, j'ai la conviction que la nécessité où je me suis trouvé de ne produire que des tableaux de chevalet m'a totalement détourné de ma voie naturelle... Le mot de l'énigme est qu'il fallait demander, solliciter, se faire appuyer : toutes manœuvres pour lesquelles je n'avais nulle aptitude, non par orgueil, comme on pourrait le sup-

1. Ceci n'est plus tout à fait exact aujourd'hui. M. Barye a été chargé de deux groupes importants dans la décoration du nouveau Louvre. Malheureusement ces groupes, d'ailleurs en pierre tendre, sont trop éloignés, et on ne peut guère les juger. Le regret qu'exprime M. Decamps est donc encore de saison. J'ajoute que le musée du Luxembourg ne possède pas un seul tableau de M. Decamps. Cette galerie est la *pépinière* du Louvre. Il faudrait pourtant y songer. Il arrivera pour M. Decamps ce qui est arrivé pour Marilhat, dont les bons tableaux sont aujourd'hui introuvables et hors de prix.

poser, mais par une sorte de honte et de répugnance tout à fait insurmontables. »

Ces observations paraissent fondées à bien des égards. M. Decamps entend l'effet comme personne, et la bonne entente de l'effet est la condition essentielle de la peinture murale. Il eût sans doute été intéressant de voir un homme aussi habile développer et parfaire les belles compositions dont nous n'avons que les cartons. Cependant la peinture murale a des difficultés particulières que M. Decamps, avec les ressources d'esprit que nous lui connaissons, eût tournées certainement, mais qu'il n'eût pas, je crois, surmontées. Tous les décorateurs, aussi bien le Ghirlandajo que les Vénitiens et que Raphaël, sont d'excellents dessinateurs, et le dessin de M. Decamps, qui a de très-belles qualités, n'est point parfait. Ils peignent dans une gamme claire, vive, légère, qui me paraît être une des nécessités de ce genre; M. Decamps a presque toujours employé une gamme sombre et un clair-obscur surchargé. Enfin, dans la peinture murale plus que dans toute autre, les détails doivent être sacrifiés, subordonnés aux masses, et, à cet égard encore, la peinture de genre est un mauvais antécédent

pour les décorations. Quoi qu'il en soit, et sans vouloir nier des facultés que M. Decamps n'a pas eu l'occasion d'exercer, ceux de ses ouvrages qui se rapportent à la peinture de style sont très-remarquables, et dignes de ce qu'on pouvait attendre de son talent. Ils ne sont pas nombreux, et je les nommerai presque tous.

Le *Supplice des crochets* est un des plus célèbres parmi les ouvrages dont la place est marquée dans ce groupe. Au premier abord, l'aspect de ce tableau n'est pas agréable. Il est peint dans des tons rouges, durs et heurtés, qui n'ont rien de séduisant; mais l'excellent sentiment du dessin, l'énergie des expressions, le saisissement que cause cette scène d'horreur, rachètent bien ces imperfections. La manière dont le sujet est compris rappelle en quelques points les traditions de la peinture de genre. La scène principale n'est pas au premier plan, et l'unité, la simplicité de l'impression résultent bien plus des sentiments exprimés par les spectateurs groupés au bas de la toile que du supplice lui-même. Le tableau est occupé au second plan, dans presque toute sa largeur, par la muraille extérieure d'une ville d'Asie. On aperçoit sur le haut du bastion les

exécuteurs qui précipitent les condamnés; l'un de ceux-ci est déjà suspendu aux crochets, et son corps se balance contre la muraille, vivement éclairée. La foule terrifiée, repoussée par les janissaires, contemple avec la stupidité ou la résignation orientale cette horrible exécution. Quelques personnages, parents ou amis des victimes, se désespèrent. La donnée de ce tableau étant admise, il faut convenir que M. Decamps a atteint son but, qui était d'émouvoir violemment.

La *Défaite des Cimbres par Marius* excita, lorsqu'elle fut exposée au salon de 1834, beaucoup de scandale et des admirations enthousiastes. Aujourd'hui, toutes ces passions sont bien calmées, et on en pourrait dire le plus grand bien ou le plus grand mal sans s'exposer à être lapidé. Cette grande esquisse peinte est d'un effet très-dramatique; elle produit une vive impression d'ensemble, mais il n'y faut pas chercher un sujet principal auquel l'esprit puisse s'attacher. La bataille est dans l'air, dans le ciel, dans l'aspect des terrains dévastés, autant au moins que dans les groupes des combattants. Les personnages, qui sont innombrables, mais de très-petite dimension, et perdus dans la couleur sombre du

tableau, ne suffisent pas pour expliquer l'action. Les amateurs de stratégie ne trouveront pas là leur compte, et à cet égard la moindre toile de M. Vernet ferait beaucoup mieux leur affaire. Cependant on sent que la bataille a été terrible, acharnée, et que la déroute est complète. Les longues files de fuyards, les femmes, les enfants, les chariots, se pressent sur le premier plan. De nouvelles bandes surgissent de tous les plis de terrain; des cavaliers demi-nus font un retour offensif contre les Romains vainqueurs, mais on voit déjà que rien ne pourra les sauver. Le paysage, très-largement dessiné, a un aspect sinistre qui convient à cette scène de destruction : c'est une campagne aride, déserte, rocheuse. Des collines âpres et pelées s'enfoncent à perte de vue dans un horizon sans limites. Le ciel est sombre, coupé, parallèlement aux terrains, de grands nuages noirs illuminés de lueurs orageuses. Cette composition a beaucoup occupé M. Decamps. Il en a traité à part, dans des dessins très-achevés, plusieurs des épisodes les plus importants. Il est certainement regrettable qu'elle n'ait jamais été exécutée dans de grandes dimensions, d'autant plus que la belle esquisse qu'on en possède a

souffert un peu du temps. Les ombres, trop marquées à l'origine, ont noirci, de sorte que l'aspect général de ce dramatique ouvrage est sombre et uniforme, et qu'il a perdu dans quelques parties son harmonie primitive.

Mais c'est à l'Orient que M. Decamps revient toujours. Il lui doit le pittoresque, la couleur, toute une veine riche et nouvelle, un genre qu'il a créé, une manière qui lui appartient; il lui doit aussi quelques grandes inspirations qui complètent son œuvre. J'ai souvent eu l'occasion de dire que M. Decamps est plus qu'un peintre habile et un homme d'esprit. Sa grande et rêveuse imagination a trouvé dans les scènes pastorales de l'Ancien Testament les sujets de quelques-unes de ses compositions les plus belles et les plus émouvantes. La connaissance qu'il a du pays, de ses mœurs, de ses costumes, lui a permis de les traiter d'une manière nouvelle, avec beaucoup d'accent et de réalité. Il n'a vu ni Rebecca, ni Joseph vendu par ses frères, à travers la tradition classique. Il a cherché ses inspirations dans les récits bibliques et dans le pays où se sont passées ces scènes si grandes, si simples, si touchantes, et, chose singulière, s'il a trouvé en puisant aux

sources mêmes quelques traits de vérité, négligés par l'école du XVIe siècle et par Poussin, ses observations directes n'ont fait en général que confirmer et justifier de la manière la plus complète les œuvres des maîtres qui l'ont précédé.

La composition de *Joseph vendu par ses frères* étonne au premier abord. Le devant du tableau, occupé par des mouvements de terrain, quelques rochers, une source où une femme puise de l'eau, n'a que peu de rapport avec le sujet principal. Peint dans des tons sombres, ce premier plan sert à faire valoir les fonds; mais cette raison ne me paraît pas suffisante pour le motiver, et on pourrait le retrancher sans dénaturer gravement la composition. Le sujet véritable est relégué au second plan, et j'avoue que j'ai quelque peine à m'expliquer l'utilité de cette manière de composer qu'on retrouve dans la plupart des grands ouvrages de M. Decamps. On se demande si on a sous les yeux un paysage ou un tableau de figures; l'attention est partagée, et l'impression n'a pas d'unité. Il faut là, comme en toutes choses, prendre un parti absolu et sacrifier sans hésitation les détails secondaires qui doivent être subordonnés. Ces observations faites, et à part le

chameau debout qui forme le centre du tableau et relie les groupes de la composition, mais qui a trop d'importance, cet ouvrage est des plus remarquables, et l'on n'a plus qu'à louer. Le Joseph est d'un dessin charmant et d'une extrême élégance; tout le groupe des marchands ismaélites est d'un très-bon caractère. Les figures qui se profilent sur le ciel ont une distinction, une pureté dignes des maîtres. Le ciel est d'une profondeur inouïe; le désert montueux de Dothaïm, clair et immense, va rejoindre, par des dégradations infinies, un horizon sans limites. Ce n'est pas le désert sans herbe et sans eau, l'océan de sable; ce n'est pas non plus l'oasis verdoyante : ce sont les grands pâturages intermédiaires où Abraham, Jacob et Laban conduisaient leurs troupeaux, et où l'histoire du monde a commencé.

Éliezer et Rebecca donnent lieu aux mêmes observations. Le premier plan obscur, qui ne sert que de *repoussoir* au sujet, est un hors-d'œuvre, et décidément M. Decamps emploie trop souvent cet artifice; mais la composition elle-même est excellente. Éliezer incliné, et les bras croisés sur la poitrine, s'avance vers la fille de Bethuel. Cette figure de Rebecca est une des plus poétiques créa-

tions de M. Decamps. C'est bien la fille très-agréable, la vierge parfaitement belle dont parle la Genèse. Les jeunes filles qui l'accompagnent, celles qui, plus en arrière, portent des amphores, ont une grâce sérieuse qui émeut et ravit. Je ne veux pas comparer ce tableau à celui de Poussin sur le même sujet, et cependant il m'y a fait penser. M. Decamps parle une langue qui est à lui et qui ne ressemble pas à celle de son grand devancier; mais les deux ouvrages de ces génies, d'ailleurs si différents, produisent une impression analogue, ce qui me paraît indiquer que les deux maîtres ont compris avec sincérité et simplicité l'un des plus charmants motifs de la poésie et de l'histoire.

Mais de tous les sujets que M. Decamps a empruntés à l'Ancien Testament, celui de Samson me paraît convenir mieux que tout autre à son talent. La vie de Samson forme une suite d'aventures où la grandeur et le drame coudoient l'*humour* et presque le burlesque. Cet Hercule biblique, qui se venge de ses ennemis en en tuant mille avec une mâchoire, qui assassine et dévalise des passants pour payer ses paris, ce juge en Israël qui, vaincu par la volupté, livre son secret à

une courtisane, présente, à côté de sa signification précise et historique, un sens symbolique qui devait frapper et séduire M. Decamps. Ces admirables cartons[1] ont plus qu'aucun des autres ouvrages de M. Decamps les traits caractéristiques de son talent, la verve, la fantaisie, l'expression vraie, fortement accusée de sentiments très-divers, depuis l'esprit et la raillerie jusqu'au pathétique le plus émouvant. Tout est coordonné, logique, nécessaire dans ces compositions si larges et si variées, où le plus imperturbable bon sens donne une incroyable réalité à des conceptions presque chimériques. Il suffit de rappeler en passant ces ciels magiques, un peu alourdis par l'exécution, où semblent se réfléchir le sens et l'émotion des scènes qui se passent sur la terre. M. Decamps dessine un nuage et compose un ciel avec autant de soin qu'une figure, et personne n'a peut-être compris aussi bien que lui la signification et la beauté de ces formes légères, et à quel degré elles peuvent servir à compléter le sens d'une composition. La figure de Samson est une

1. Ils appartiennent à M. Benjamin Delessert et six d'entre eux ont été lithographiés par M. Leroux.

des plus originales et des meilleures de son œuvre. Elle revient huit fois dans ces cartons, toujours identique, toujours animée de passions et de sentiments différents. Dans le *Samson déchirant un lion*, c'est la force brutale d'une jeunesse héroïque. Dans le *Combat contre les Philistins*, le jeune homme, armé de sa mâchoire d'âne, bondissant au milieu de ses ennemis, semble animé d'une vigueur surhumaine. L'incendie rappelle trop la manière de Poussin, mais la figure de Samson, assis au premier plan sur un bout de rocher, tenant son pied gauche de sa main droite, suivant l'usage oriental, et contemplant d'un air railleur le succès de son extravagante invention, est d'une beauté et d'une puissance extraordinaires. Cependant, c'est surtout dans le *Samson tournant la meule* que M. Decamps me paraît avoir résumé et concentré ses plus fortes et ses plus hautes qualités. La scène se passe entre trois personnages : Samson, l'esclave armé d'un bâton, chargé de hâter son travail, et un rat qui se chauffe au soleil. Le jour entre par la porte grande ouverte. Cet homme attaché à sa meule comme un bœuf, courbé sur son madrier, enchaîné, aveugle, bafoué, esclave d'un esclave, cet homme qui s'est stupidement confié à la femme

« qui l'endormait sur ses genoux et faisait reposer sa tête sur son sein, » pleure de ses yeux crevés d'inutiles larmes de rage. Dans son impuissance présente, il songe à sa vigueur passée, qu'il ne retrouvera qu'un instant, par un effort suprême, pour la vengeance et pour la destruction.

Le *Josué arrêtant le soleil* et le *Christ au Prétoire* montrent avec plus d'éclat encore peut-être les aptitudes de M. Decamps pour la peinture de style. Le *Josué* est une très-vaste composition, inachevée malheureusement, et qui, ayant été vendue, ne sera probablement pas terminée. On en possède un grand carton qui la complète et permet de la juger. La nuit qui tombe a suspendu la bataille et arrêté pour un moment le carnage. La mêlée a été terrible ; l'armée des sept rois amorrhéens est battue, mais elle n'est pas détruite. Josué, les mains étendues, se tourne vers le soleil, qui descend derrière les murs de Gabaon. Toute la scène est éclairée d'une lumière effrayante, sinistre, dans laquelle se meuvent en tous sens des groupes de combattants. Les trompettes qui se trouvent en arrière de Josué, et qui rallient les soldats pour un dernier effort, sont du plus grand style. A gauche, sur le devant, un

jeune homme qui lève les bras vers le soleil est admirable de mouvement et de tournure. Cette lutte a quelque chose de gigantesque, d'acharné, qui ne rappelle pas les batailles bien ordonnées de M. Vernet. Il faut y chercher ce que M. Decamps a voulu y mettre, — le mouvement, l'énergie, la couleur, la vie en un mot.

Le *Christ au Prétoire* est, je crois, le plus complet des grands ouvrages de M. Decamps. Il a voulu aborder une fois cette figure presque impossible du Christ, et il a choisi avec discernement la scène qui permettait le mieux le développement de ses qualités énergiques. Ce n'est pas le Christ miséricordieux qui relève Madeleine, ni le Christ accablé et succombant de la montagne des Oliviers, ni le Christ mystique de la Cène : c'est le juste insulté, raillé, maltraité par les pharisiens et par les soldats. M. Decamps appartient à cette famille de peintres dont Rembrandt est le chef, qui cherchent moins la pureté des lignes, la beauté des formes, l'expression des traits, que la vérité, la force de la pantomime et du geste, et qui trouvent dans le maniement habile du clair-obscur des effets pathétiques qui parlent puissamment à l'imagination. C'est à ce point de

vue que le *Christ au Prétoire* est une œuvre excellente, qui restera comme une des meilleures de notre temps.

Les compositions nombreuses et de toute sorte qui ont rempli la plus grande partie de la vie de M. Decamps ne déparent pas son œuvre, mais ces dernières le couronnent: elles y mettent un sceau de grandeur et lui donnent une importance qui lui manquerait, si elles n'existaient pas. Rien ne vaut que par la pensée. Ici la forme ne sert plus qu'à la montrer. De maîtresse qu'elle était, elle est devenue servante. C'est son lot; il faut le lui laisser. Je comparerais volontiers celles des compositions de M. Decamps où le métier domine à ces merveilleuses et fantastiques ébauches de la création primitive, où la matière est presque tout et qu'une vie obscure anime à peine : plus elles sont près de la nature inerte, plus leurs couleurs ont de variété, d'éclat, et plus leurs formes sont inattendues et bizarres ; mais l'âme n'y palpite pas. Dans ceux des ouvrages de M. Decamps dont j'ai parlé en dernier lieu, les préoccupations d'un ordre secondaire ont fait place à d'autres, à de meilleures préoccupations. Les créations de l'artiste se sont épurées : elles nous transportent dans

une région poétique et sereine. Le métier a fait place à l'art. J'ai admiré dans M. Decamps l'ouvrier prodigieux, qu'on me permette de ne pas disputer la louange au créateur de ces belles œuvres.

L'influence de M. Decamps sur les peintres de notre temps a été immense. Je ne parle pas seulement d'Adrien Guignet, dont la destinée malheureuse est connue. Ce jeune artiste est mort presque dans la misère au moment où des jours meilleurs commençaient pour lui. La plupart de ses tableaux sont des imitations textuelles de ceux du maître et ne dénotent pas d'originalité. Ses derniers ouvrages lui appartiennent davantage, et il se peut qu'un travail obstiné eût dégagé ce qu'il y avait de personnel en lui. Je ne m'arrêterai pas non plus à Marilhat, qui n'a fait que développer, en suivant de près les traces de M. Decamps, quelques-unes des données gracieuses de la nature orientale. Si la finesse, l'élégance, la pureté du dessin, le charme d'une couleur délicate et brillante pouvaient tenir lieu d'originalité, Marilhat serait un grand peintre. Plus parfaits à bien des égards, plus irréprochables dans leur petite mesure que ceux du maître,

ses ouvrages manquent de portée. Mais l'influence directe de M. Decamps s'est également fait sentir, utilement pour quelques-uns, d'une manière trop absolue et tyrannique pour d'autres, sur presque tous nos paysagistes, nos peintres de marine ou de genre. Je ne vois guère parmi eux que M. Corot et M. Troyon qui aient gardé leur originalité parfaitement intacte. La tyrannie de l'exemple est un des dangereux priviléges des natures entières et convaincues : elles subjuguent les faibles et les entraînent au lieu de les développer et de les pousser dans leur propre voie.

Certains génies nets, vifs, profonds, voient d'emblée leur but, le poursuivent sans hésitation, l'atteignent sans fatigue et sans effort. Chez eux, une organisation docile prête des formes exquises à des idées justes ou poétiques. L'imagination, le savoir, la raison s'unissent dans un seul homme. Nés dans un siècle propice, au milieu de générations éclairées, sympathiques, tout leur vient en aide. Leurs pensées sont celles de la foule, leur langue est comprise de chacun. Chacun reconnaît dans les chefs-d'œuvre du génie l'expression forte, parfaite, absolue de ce qu'il sentait vaguement, la forme réelle, palpable, vivante, de ses

Et Lantara, notre grand Lantara! j'ai vu la bonne fortune de pouvoir admirer un superbe tableau authentique! de cette année 1918, chez un marchand de tableaux de Bazaine. Quelle science des valeurs; quelle richesse de coloris. — Disons que devant les toiles de Corot, on retrouve des heures entières devant les toiles de Lantara; malheureusement ce grand artiste avait un grand défaut; aussi a-t-il peu produit.

obscures aspirations. Tels furent dans l'antiquité Phidias, et, dans un temps plus rapproché de nous, Corrége ou Raphaël; mais dans les époques de transition comme la nôtre, rien de ce qui l'entoure n'aide le poëte, et tout au contraire lui fait obstacle : la confusion des idées, l'ignorance ou l'hostilité d'une partie du public, la passion des intérêts matériels, l'oubli ou le mépris du passé, l'indifférence pour l'avenir, les convictions traitées de chimères... Que vient faire le poëte dans ce désordre, et comment se conduira-t-il dans ce chaos? C'est pourtant au milieu de ces circonstances mauvaises pour l'art qu'est né et qu'a vécu M. Decamps, et qu'entre les deux grandes écoles qui se sont de tout temps partagé le champ de la peinture, il a découvert à travers mille obstacles une route à lui, route moins royale que celle que suivent ses rivaux, chemin de traverse si l'on veut, mais qui passe à travers un pays nouveau dont il a été l'explorateur, et dont il est encore le propriétaire principal et légitime. Nos neveux connaîtront M. Decamps par ceux de ses ouvrages qui resteront comme de trop rares vestiges à l'honneur de notre temps; mais ce qu'ils sauront moins que nous, c'est la quantité

de germes féconds que ce vaillant et infatigable artiste a répandus autour de lui. On a pris ses sujets, imité ses méthodes et ses procédés; on a vu la nature par ses yeux. C'est après lui qu'on a trouvé le style et le caractère dans les sujets modernes, la vérité dans les sujets anciens, la vie partout. On s'est pénétré de son inspiration, et son influence, qui est patente et directe sur les peintres de genre et de paysage, se reconnaît d'une manière plus obscure dans les branches diverses de l'art. M. Decamps a semé à pleines mains; il n'a récolté qu'une partie de son grain, et c'est aux voisins qu'il faut demander ce qu'est devenu le reste. Ceci n'est pas un reproche à l'adresse de ceux qui ont reçu, ni une réclamation en faveur de celui qui a donné : l'œuvre sortie de l'atelier tombe dans le domaine public, et chacun peut en profiter. La jeune école n'a d'ailleurs pas été ingrate envers M. Decamps : elle a payé par des louanges excessives les services qu'il lui a rendus. On assure qu'elle revient aujourd'hui sur son enthousiasme, et qu'une réaction très-vive se produit contre M. Decamps : ce serait la fable renversée de Saturne, — les enfants dévoreraient leur père.

M. Decamps n'a pas terminé son œuvre[1], et déjà l'on peut dire qu'ayant marqué toutes ses compositions d'une empreinte profonde, il laissera un nom qui ne sera point oublié. La force créatrice, l'originalité sont des vertus rares de tout temps, et qui le sont plus que jamais aujourd'hui. D'autres, parmi les contemporains, ont pu viser plus haut que M. Decamps, et quelques-uns de ceux-là mériteront sans doute une place élevée; mais, quoi qu'il arrive, l'auteur de tant de pages belles et charmantes restera une des gloires les plus incontestables de notre temps, car aux qualités poétiques il a joint « la vraisemblance et le jugement partout, » et « ces parties, dit Poussin, sont du peintre et ne se peuvent enseigner. C'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut ni trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par le destin. »

1858.

1. Decamps est mort à Fontainebleau, le 22 août 1860, des suites d'une chute de cheval.

EUGÈNE DELACROIX

Notre temps ne mérite pas la réputation de scepticisme et de froideur que quelques esprits chagrins voudraient lui faire. Je n'en veux pour preuve que la douloureuse et vive émotion qui nous a tous saisis à la nouvelle inattendue de la mort d'Eugène Delacroix. Nous ressentons, comme s'ils nous étaient personnels, ces coups qui frappent une de nos gloires; et devant une perte si grande et si cruelle, toutes les rivalités d'écoles et de partis s'effacent dans un même sentiment de douleur et de regret.

Eugène Delacroix est né dans la banlieue de Paris, à Charenton-Saint-Maurice, le 26 avril 1799. Son père, Charles Delacroix, avait été ministre

des relations extérieures sous le Directoire, puis préfet de Marseille et de Bordeaux. Les dispositions pour le dessin que le jeune Delacroix montra de bonne heure ne l'empêchèrent pas de faire, au collége Louis le Grand, de fortes et régulières études qu'il ne cessa de compléter au milieu des distractions du monde et de ses immenses travaux, et qui donnèrent à son esprit cette culture solide et variée que l'on ne rencontre pas très-fréquemment chez les artistes. Il entra en 1817 dans l'atelier de Guérin, que Géricault, plus âgé que lui de huit ans, avait quitté depuis plusieurs années, mais où il eut pour condisciples et pour amis Ary Scheffer, ainsi que MM. Léon Cogniet et Paul Huet. La croisade contre l'école de David, dont, après la mort de Géricault, Eugène Delacroix devait se trouver le chef, était commencée. Le peintre du *Naufrage de la Méduse* avait exposé dès 1812 le portrait équestre de M. Dieudonné, et il exerça certainement une grande influence sur quelques-uns des élèves de Guérin. Il avait pris Delacroix en grande amitié : il avait discerné son talent; il l'encourageait et le dirigeait, et je tiens d'un de ses amis qu'un jour le jeune homme lui ayant apporté quelques-unes de ses études de

chevaux, le peintre déjà célèbre lui aurait dit : « Ce n'est pas mal, ce n'est pas mal; il y a du cheval là dedans. »

Lorsque Delacroix exposa, en 1822 et 1824, ses deux premiers tableaux, *le Dante et Virgile* et *le Massacre de Scio*, le mouvement romantique était dans sa première ferveur, et nous pouvons difficilement nous faire une idée aujourd'hui de l'étonnement et du scandale que ces deux importants ouvrages causèrent dans le public. La lutte était partout, au théâtre aussi bien qu'aux expositions de peinture. On attaquait et on défendait avec un égal acharnement les drames romantiques et les toiles de Géricault et de Delacroix. Et il faut dire que les deux premiers tableaux du jeune peintre étaient bien faits pour exciter les colères de ses adversaires et pour encourager les espérances des novateurs. Ils avaient été exécutés sous l'influence directe de l'auteur de la *Méduse*, et, malgré leur date, ils présentent à un très-haut degré la plupart des qualités qui, jusqu'à la fin de sa carrière, distinguèrent Delacroix. Ils rompaient de la manière la plus nette avec les traditions de l'école de David. Les partisans des idées nouvelles admiraient dans ces tableaux la force,

la grandeur, l'originalité de la conception, la richesse, l'harmonie, la chaleur du coloris, la vigueur et la franchise de la touche, le débordement de vie qui éclate dans la pantomime des personnages, et quoique Eugène Delacroix bouleverse même dans ces deux ouvrages les idées que nous nous faisons de la beauté, encore aujourd'hui nous ne saurions échapper à la séduction qu'exercèrent sur des imaginations très-jeunes et excitées ces pathétiques compositions. L'effet fut immense. Delacroix exposa coup sur coup un très-grand nombre de tableaux : *Marino Faliero*, *le Christ au jardin des Oliviers*, de l'église Saint-Paul ; *la Mort de l'évêque de Liége*, *le Prisonnier de Chillon*, *la Médée*. Puis il fit un voyage au Maroc, d'où il rapporta une ample moisson d'études et de souvenirs qui lui servirent pour les *Convulsionnaires de Tanger*, la *Noce juive* et les *Femmes d'Alger*, du Musée du Luxembourg, ainsi que pour une foule d'autres tableaux du même genre. Enfin, c'est à partir de 1840 qu'il exécuta quelques-uns de ses plus importants et de ses meilleurs ouvrages, tels que *la Justice de Trajan* et *la Prise de Constantinople par les Croisés*. Esprit inquiet et chercheur, il s'est adressé à tous les

pays et à tous les temps. Mythologie, histoire ancienne et histoire sacrée, moyen âge, sujets empruntés à Dante, à Shakspeare, à Gœthe, à Walter Scott et à Byron, à l'époque révolutionnaire, rien ne lui a échappé. Il a fait des lithographies et des caricatures. Il a mis partout une passion, une verve, une émotion, une richesse d'imagination, un caractère saisissant, imprévu, dramatique, une couleur splendide et charmante qui séduisent les plus rebelles, malgré des incorrections choquantes qu'il serait puéril de vouloir dissimuler.

D'ordinaire ses personnages expriment des sentiments violents, des émotions profondes, les affections fortes, mystérieuses ou maladives de l'âme : le désespoir, la haine, la fureur, la vengeance; Hamlet, Ugolin, Macbeth, Médée, le massacre de Scio, le naufrage de Don Juan. Il est revenu avec une insistance marquée sur quelques sujets très-émouvants. On a plusieurs répétitions du Christ au tombeau, du Christ au mont des Oliviers, de la *Pietà*. Son génie est pathétique avant tout, et dans cette voie il va jusqu'à l'excès; il a grandi en plein romantisme, et il est resté fidèle à sa jeunesse.

Il n'a presque jamais représenté les affections douces ou tendres. Le sentiment plastique du visage et du corps humain lui manquait. Mais il a le mouvement énergique, la pose et le geste éloquents, une sorte d'expression d'ensemble qui arrive à produire une poignante émotion. Que l'on se rappelle un de ses plus beaux tableaux, *la Mort de Valentin*. Au milieu de la rue obscure, Marguerite se tord les bras, debout, près du moribond. On entend son cri : l'impression est terrible. Dans ce charmant paysage bien connu par la lithographie, *un Berger blessé buvant dans une mare*, quel sentiment poétique de la nature! Et quelle pathétique douleur dans cette *Marie* de la *Pietà* de l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, au Marais, qui se renverse en étendant les bras ! Delacroix n'emploie cependant, pour mettre en scène les pensées les plus dramatiques, qu'un petit nombre de poses et de gestes auxquels il revient souvent. Son coloris, toujours éclatant et harmonieux, n'est pas non plus très-varié. A côté de parties d'une délicatesse exquise, on trouve des tons heurtés placés les uns à côté des autres, et qu'il reproduit systématiquement.

Il a fait quelques paysages très-remarquables :

Ovide chez les Scythes, le fond de son *Apollon vainqueur du serpent Python* au Louvre, mais la nature est avant tout pour lui un prétexte pour faire de la couleur. Un rien lui suffit : une tache fauve — lion, tigre ou panthère — sur des terrains d'un vert intense avec des montagnes d'un bleu sombre à l'arrière-plan, un ciel gris et des nuages orangés à l'horizon, une lumière pâle, froide et qui est également répandue partout. C'est là une de ses notes favorites et qu'il a répétée avec le plus de complaisance.

Cependant cette foule de tableaux de chevalet que Delacroix envoyait à chacune de nos Expositions ne représentent pas, à mon sens, les côtés les plus élevés de son talent. C'est dans les importantes peintures murales dont il a décoré, à diverses époques de sa vie, quelques églises et quelques palais, qu'il a particulièrement montré la fertilité, la souplesse de son esprit et les ressources de sa merveilleuse palette. Il avait le génie de la décoration. Il entendait admirablement cette alliance de la peinture et de l'architecture, dont les artistes du XVIe siècle nous ont laissé d'inimitables modèles. La peinture monumentale l'a élevé et soutenu. Elle a développé

chez lui des qualités qui ne pouvaient pas se produire dans les tableaux de petite ou de moyenne dimension. Que l'on néglige ces incohérences, ces vulgarités, ces incorrections qui se rencontrèrent dans toutes les œuvres de Delacroix, et l'on trouvera dans les peintures du Palais-Législatif, du Luxembourg, de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, dans le plafond d'Apollon au Louvre, des beautés de premier ordre et qui dénotent un talent d'une rare vigueur.

Le sujet des peintures de la bibliothèque, au palais du Corps-Législatif, est certainement l'un des plus importants qu'un artiste puisse se proposer. C'est l'histoire de la civilisation antique depuis les temps fabuleux jusqu'à l'invasion de l'Italie par les Barbares. Delacroix n'est pas resté au-dessous d'une si grande tâche. Dans une suite de tableaux qui ornent les cinq petites coupoles de la salle, il a représenté un certain nombre de faits qui caractérisent le monde ancien; puis dans les deux vastes compositions des hémicycles, *Orphée enseignant aux Grecs les arts de la paix* et *Attila foulant aux pieds l'Italie et les arts*, il a résumé l'antiquité tout entière. Cette conception grandiose est exécutée dans quelques-unes de ses

parties avec beaucoup de bonheur. *L'Orphée*, en particulier, est l'une des compositions les plus touchantes et les plus poétiques de Delacroix. Au milieu du plus beau paysage, des bergers à deminus, des femmes, des enfants, des nymphes, des centaures, toutes les créatures réelles ou chimériques qui peuplaient la terre à l'origine de l'histoire, écoutent, charmées, les accents du fils d'Apollon. Minerve et Cérès planent dans l'azur léger du ciel. Les types, les ajustements de quelques-uns de ces personnages ne sont rien moins que conformes aux traditions classiques, et cependant il s'exhale de cette scène tranquille comme un parfum d'antiquité. Dans *l'Attila*, au contraire, tout est violence, mouvement, désordre. Le peintre est ici dans son élément. Cette dernière convulsion de la civilisation romaine est exprimée avec la plus sauvage énergie. Je doute que de semblables sujets, compris de cette manière, soient complétement du domaine de l'art. Mais cette composition prouverait, s'il en était besoin, quel sentiment vif et profond Delacroix avait de la vérité historique. Le peintre a pu s'égarer, l'homme a montré une fois de plus la perspicacité et l'étendue de son esprit.

Tout autre que Delacroix aurait reculé devant la difficulté de décorer de peintures la bibliothèque du Luxembourg. La coupole, en effet, n'est éclairée que de bas en haut par une fenêtre placée au niveau du parquet, et c'est au milieu de ces conditions déplorables que le peintre a trouvé le moyen d'exécuter celle de ses compositions où se trouvent des beautés de l'ordre le plus élevé. Le sujet est emprunté au quatrième chant de l'Enfer. Virgile présente le Dante aux poëtes, aux guerriers, aux sages de l'antiquité.

Ici, comme dans son *Orphée* du Palais-Législatif, la scène est calme, et Delacroix devait résolûment renoncer à mettre en saillie ses qualités dramatiques. Il s'est conformé avec une aisance parfaite à des conditions qui contrariaient sa nature. Il a remplacé l'énergie par une élégance relative des plus remarquables. Son Homère, son Ovide, son Alcibiade ont une largeur, une grâee, un charme extrêmes. Sa figure d'Aspasie est ravissante, et jamais Delacroix n'a représenté la beauté féminine avec autant de bonheur qu'il ne l'a fait dans la voluptueuse figure de l'amante de Périclès.

Ce fut donc une chance heureuse pour Delacroix

d'avoir à décorer ces grands espaces qui n'admettent aucune des mesquineries de la peinture de chevalet. Il a pu donner carrière à sa féconde et brillante imagination. Il a pu développer quelques-unes de ses qualités les plus éminentes. Mais je me demande ce qui fût arrivé, si, au lieu de rester dès le commencement de sa carrière le seul représentant de l'extrême réaction romantique, il eût continué d'avoir, pour le modérer et pour le diriger, le jugement ferme et la main sûre de Géricault. L'espace qui le sépare des traditions classiques, et de M. Ingres en particulier, est trop grand pour qu'il lui eût été possible de le franchir. Il a suivi sa pente naturelle. C'est bien réellement du côté où il a marché que le portait son talent. Il se serait vainement efforcé d'atteindre à ces beautés que son esprit perspicace comprenait à merveille, mais qui n'étaient pas dans les ressources de sa main. Nous avons tous un homme, une œuvre ou une idée qui nous apparaît comme le type de la perfection. C'est à Venise qu'était son étoile polaire, et je crois volontiers qu'étant au Louvre devant *les Noces de Cana*, il ait pu dire, comme on l'assure, qu'un jour viendrait où le tableau de Véronèse

serait tenu pour le plus grand des chefs-d'œuvre. Mais la mort prématurée de Géricault fut pour lui un irréparable malheur. Il aurait suivi volontiers le jeune auteur de *la Méduse*, qu'il regardait comme son maître, vers ce naturalisme élevé que lui-même, en une certaine mesure, s'est efforcé d'atteindre dans ses deux premiers tableaux, *la Barque de Dante* et *le Massacre de Scio*. Après la mort de Géricault, tout en gardant, et à un très-haut degré, ses brillantes qualités naturelles, il tomba de plus en plus du côté où il penchait. Il n'eut plus affaire qu'à des dénigrements absolus ou à des admirations fanatiques. Son éducation d'artiste n'était pas complète. Il aurait eu besoin, à un certain moment, de conseils sévères et sympathiques. Il ne les trouve pas. La nature le gênait; il s'en servit de moins en moins, et en vint à ces créations qui ne manquent certes ni d'originalité, ni de charme, ni de grandeur, mais qui ne reposent pas assez fermement sur la réalité.

De l'héritage de Géricault il n'a gardé que la conception dramatique, le sentiment de la vie et du mouvement. Il subordonne tout à la couleur, qui devient ainsi le but, au lieu de rester le moyen. Je ne crois pas manquer de

respect à une tombe à peine fermée, en signalant les ombres d'un si grand et si sympathique talent. Il ne faut pas se le dissimuler, il y a deux rhétoriques, et elles ne valent guère mieux l'une que l'autre. On veut revenir à la nature, échapper au conventionnel et à l'académique ; mais la laideur, l'incorrection systématiques sont une convention tout autant pour le moins que cette beauté froide et terne, ces formes et ces types usés qui passent de main en main dans l'école et auxquels on a raison de vouloir échapper. Le choix des formes, l'harmonie des lignes, la sévérité du dessin, la force du modelé, n'excluent certes ni le sentiment de la vie ni celui de la couleur. Dans notre siècle même, et quoique placés à des points de vue très-différents, Géricault et M. Ingres l'ont bien prouvé. L'organisation de Delacroix était riche et brillante, mais il ne faut pas craindre de le dire, elle était très-incomplète. Aussi le sentiment que font éprouver ses œuvres les plus importantes et les mieux réussies est-il pénible et angoissé. L'esprit est inquiet devant ces beautés imparfaites. Partagé entre l'admiration que lui inspire tant de splendeur et une répulsion bien naturelle devant des

incorrections choquantes, il souffre au lieu de ressentir cette satisfaction sereine et sans mélange, cette volupté suprême que produit en nous la vue de la perfection.

Quoique d'une complexion nerveuse et délicate. Delacroix était d'une activité peu commune. Il a travaillé avec une indomptable obstination jusqu'au moment ou la maladie l'obligea à prendre le lit. Le dernier ouvrage qu'il ait terminé est une réplique de sa *Médée* du musée de Lille, et lorsque la mort l'a frappé, il achevait quatre grands panneaux décoratifs figurant les quatre saisons, ainsi qu'un tableau important : *Botzaris surprenant le camp des Turcs au lever de l'aurore*. Sa vie simple, modeste, fut toute consacrée à son art. Cependant il aimait et recherchait la gloire ; mais c'est là une ambition que l'on peut avouer. Par son esprit étendu et très-orné, par sa conversation nourrie et brillante, par la distinction de ses manières, il exerçait une sorte de séduction sur ceux qui l'approchaient. Ses goûts, même en matière d'art, étaient classiques, et ses portefeuilles sont pleins d'études et de croquis d'après l'antique et les maîtres de la Renaissance. Il a publié dans *la Revue des Deux Mondes* quelques

articles très-remarquables sur Michel-Ange, Nicolas Poussin, Géricault, qui sont écrits dans un style excellent, calme et châtié, et qui contraste singulièrement avec l'exubérance de sa peinture. Il prenait très au sérieux les intérêts de l'art, et l'on n'a pas oublié la lettre si ferme et si mesurée qu'il adressait à l'Institut, il y a une année à peine, lorsqu'il put croire que l'existence d'une collection justement célèbre était en péril. Il n'eut pendant longtemps que des admirateurs fanatiques et des détracteurs acharnés; mais depuis quelques années, malgré de légitimes réserves, tout le monde rendait hommage à son incontestable talent.

A la suite de l'Exposition universelle de 1855, il avait obtenu l'une des grandes médailles d'honneur. En 1857, il entrait à l'Institut, où il succédait à Paul Delaroche. Plus heureux que ne l'ont été tant d'autres, il a donc vu le jour de la justice. Son œuvre est immense, et ce qu'il y aurait ajouté n'aurait sans doute pas été de nature à modifier d'une manière importante le jugement que portera sur lui la postérité. Il semble cependant que cet infatigable lutteur eût mérité de jouir de ces années tranquilles qui devraient toujours terminer

une vie aussi laborieuse et agitée, et que sa mort fut prématurée, puisqu'il n'a pu savourer que pendant peu de temps cette gloire qu'il avait désirée et qui restera attachée à son nom.

1863

HIPPOLYTE FLANDRIN

Un nouveau coup bien douloureux et inattendu vient de frapper notre école. La tombe de Delacroix est à peine fermée, et, à quelques mois d'intervalle, Hippolyte Flandrin nous est enlevé dans la force de l'âge et du talent. La France a perdu en moins d'une année deux de ses peintres les plus distingués qui, dans des directions contraires, soutenaient avec éclat le grand art dans notre pays. Sans être très-gravement atteinte, depuis assez longtemps déjà la santé de Flandrin donnait de l'inquiétude. Les peintures de la nef de Saint-Germain-des-Prés l'avaient beaucoup fatigué. Ses amis le pressaient de quitter Paris, où il lui était difficile de résister aux sollicitations

que lui valait sa réputation croissante, et de prendre quelque repos. Il ne céda qu'avec peine et scrupule à leurs conseils, et on dut presque le contraindre au départ. Il était à Rome depuis le commencement de l'hiver; mais il ne considérait ce séjour que comme un moyen de se retremper et de reprendre haleine avant de commencer les vastes travaux qu'il devait exécuter dans le transept de Saint-Germain-des-Prés et dans la cathédrale de Strasbourg. C'est au moment où il se disposait à aller à Naples, pour de là revenir en France, qu'une maladie aiguë le saisit et l'emporta en quelques jours. Il est mort entouré des siens, et nous ne devons pas regretter qu'il ait passé les derniers temps de sa vie dans cette ville de Rome où s'était formé et avait grandi son talent, et où il a pu contempler jusqu'au dernier moment les œuvres de ces grands maîtres de l'art italien, pour lesquels il avait un culte, et dont il s'est efforcé sans relâche de suivre les exemples.

Jean-Hippolyte Flandrin est né à Lyon le 23 mai 1809. Il était le second de trois frères, qui tous s'adonnèrent à la peinture. Auguste, l'aîné, mourut jeune, en 1842, après avoir fait quelques ouvrages d'un grand mérite, entre autres deux ta-

bleaux : *la Prédication à San-Miniato* et *les Baigneuses* qui avaient vivement intéressé. Le plus jeune, M. Paul Flandrin, est le paysagiste distingué qui continuera seul maintenant des traditions élevées qui semblent être naturelles dans cette famille. Les trois frères reçurent de leur père, peintre en miniature, les premières directions. Les rares facultés d'Hippolyte se développèrent de bonne heure. Tout enfant, il suivait très-assidûment les revues et les promenades militaires, et il dessinait à la plume des soldats et des cavaliers que ses amis ont conservés et qui témoignent non-seulement de son goût précoce pour le dessin, mais de la justesse d'œil, de la sûreté de main qui sont parmi les caractères distinctifs de son talent. Il suivit les leçons du sculpteur Legendre-Héral, puis il entra à douze ou treize ans à cette école de dessin de Lyon qui a produit tant de peintres distingués depuis cinquante ans, et qui était alors dirigée par le peintre Revoil. Il était très-pauvre, et vint à pied de Lyon à Paris, avec son frère Paul, en 1829. Il entra immédiatement dans l'atelier de M. Ingres, qui discerna bientôt qu'il n'avait pas affaire à un élève ordinaire.

En 1832, il concourut pour le grand prix, qu'il

obtint : il n'avait que vingt-trois ans. Son tableau de concours : *Thésée reconnu par son père dans un festin*, fut remarqué pour sa correction et pour son exécution sûre et facile. Dès cette époque, Flandrin possédait à un haut degré ce que l'étude peut donner, cette science du dessin que la plupart des élèves de M. Ingres ont acquise sous sa sévère discipline. A son arrivée à Rome, il trouva la renaissance de l'art religieux dans toute sa ferveur. Il ne s'enrôla pas sous le drapeau d'Owerbeck ou de Cornelius. Il comprit ce qu'il y avait de systématique dans le mysticisme de l'un, de conventionnel dans le naturalisme outré de l'autre. Le rare bon sens qui lui fit éviter ce premier écueil le garantit plus tard de la tentation d'imiter l'archaïsme puéril des préraphaélistes anglais. La forte et excellente éducation qu'il avait reçue le garda, malgré la sympathie qu'il avait pour les idées, d'entraînements qui eussent été dangereux pour son talent.

A Rome, c'est au Vatican qu'il s'adressa. C'est, je me figure, dans la chambre de la signature et devant *la Dispute du Saint-Sacrement* en particulier, qu'il poursuivit avec calme, suite et régularité, les études qu'il avait commencées à Paris. Il

pensait que dans notre temps un peintre religieux ne pouvait rien faire de mieux que de se pénétrer des maîtres anciens et de les serrer de près. Sa nature douce, tempérée, mélancolique plutôt qu'enthousiaste et vive, se trouvait là dans son élément. Flandrin appartenait à une de ces familles comme il s'en rencontre encore beaucoup dans la bourgeoisie de Lyon, où les idées religieuses sont pour ainsi dire d'habitude, et où on les respire en naissant. Sa piété était sincère, naïve, sans effort. Ce n'était pas un converti. Il ne s'attachait pas non plus aux sujets sévères par système et parti pris. Il ne faisait que s'abandonner à l'entraînement de convictions qu'il ne discutait pas, à la pente de son tempérament tendre et un peu mystique. Tous ses goûts, toutes ses aptitudes le portaient du côté des grands maîtres de la Renaissance. Il vécut au milieu d'eux sans même éprouver jamais la tentation de suivre d'autres maîtres, d'adorer d'autres dieux. C'est dans cette société d'élite, au milieu de laquelle il passa les cinq années de son pensionnat, qu'il prit quelque chose de la tournure des anciens, de leur ton et de leurs manières pour ainsi dire, et qu'il acquit ce qu'il fallait pour devenir le peintre

catholique par excellence de notre époque.

En 1835, M. Ingres fut nommé directeur de l'École de Rome, et retrouva son élève préféré, celui sur lequel il fondait avec raison les plus grandes espérances. C'est sous ses yeux et avec ses conseils que Flandrin exécuta ses derniers ouvrages réglementaires. Il envoya successivement une figure d'étude nue remarquable par la pureté du dessin et la science du modelé, et surtout les trois tableaux qui commencèrent sa réputation. *Dante dans le cercle des envieux* (au musée de Lyon), *Saint Clair, premier évêque de Nantes, guérissant des aveugles* (à Nantes), et *le Christ au milieu des petits enfants* (à Lisieux). Ces tableaux impressionnèrent vivement. On a revu le *Saint Clair* à l'Exposition universelle, et c'est, je crois, le meilleur ouvrage que Flandrin ait fait dans ce genre. *Le Dante dans le cercle des envieux*, du musée de Lyon, est un tableau d'un aspect noble, très-bien composé, d'une couleur un peu terne et uniforme. On y trouve toutes les qualités de dessin, d'arrangement, de goût qui distinguent le talent de Flandrin, et aussi ce modelé juste, précis, savant, quoique un peu mou, qui le mettent, sur ce point du moins, bien au-dessus des peintres religieux allemands.

La ligne extérieure, la silhouette que forment les personnages, est également très-belle et d'une rare élégance. Mais, comme c'est le cas dans les tableaux de Flandrin, le clair-obscur est faible. Tous les ouvrages de ce genre, d'ailleurs peu nombreux, qu'il a exécutés à différentes époques de sa vie, son dernier envoi de Rome : *le Christ au milieu des petits enfants*; *Eschyle dictant ses tragédies ; Saint Louis dictant ses établissements* (à la Chambre des pairs 1842); *Saint Louis prenant la Croix pour la deuxième fois* (pour un vitrail, à Dreux, 1843); *Mater dolorosa* (à San-Martory, près Saint-Gaudens, 1845); *Napoléon législateur* (au Conseil d'État, 1847), présentent des beautés de dessin et de composition de premier ordre, des combinaisons de lignes des plus heureuses, des types d'une pureté et d'une grâce exquises, mais la perspective aérienne est insuffisante, les différents plans du tableau pourraient être plus nettement accusés, l'air ne joue pas suffisamment entre les groupes et les figures. Les compositions en bas-relief, celles qui se profilent sur un fond uni, convenaient donc particulièrement au talent de Flandrin. Toutes ses dispositions naturelles le portaient vers l'art monumen-

tal et décoratif, et c'est en effet dans ce bel art qu'il excelle. A son arrivée à Paris, Flandrin eut la rare fortune d'être très-vivement apprécié par quelques personnes de goût, qui l'avaient d'ailleurs suivi depuis ses débuts et entre autres par M. de Rambuteau, alors préfet de la Seine. On sollicita et on obtint pour lui du conseil municipal de Paris une chapelle à Saint-Séverin, et il se trouva ainsi lancé, dès son retour en France, dans la voie où il pouvait le mieux déployer ses éminentes qualités.

La chapelle de Saint-Séverin était un premier essai, et il n'est pas étonnant qu'on y rencontre quelques traces d'hésitation. Flandrin y peignit à l'huile quatre compositions : *l'apôtre saint Jean plongé dans l'huile bouillante, la Cène;* et dans le haut : *la Vocation des Apôtres*, et *l'Évangéliste écrivant l'Apocalypse sous l'inspiration d'un ange. Le saint Jean plongé dans l'huile bouillante* présente de véritables beautés. Le personnage qui lève les bras au ciel, entre autres, a beaucoup d'ampleur et de style. *La sainte Cène* a certainement le sérieux et l'élévation qui conviennent à un pareil sujet. A cet égard, Flandrin ne mérite jamais de reproches. Mais cette peinture a peu d'origina-

lite; elle me paraît trop directement inspirée de la belle composition de Giotto dans l'ancien réfectoire de Santa-Croce à Florence. C'est le même Christ roide et austère, le même saint Jean à demi couché sur les genoux du maître bien-aimé. En empruntant ses types au grand artiste toscan, le peintre français ne leur a pas conservé ce caractère de majesté et de beauté idéale qu'ils ont dans la fresque florentine. Flandrin était alors trop près de ses modèles, trop plein de souvenirs qui se pressaient sous son pinceau. Mais sa douce originalité ne devait pas tarder à se faire jour et à triompher de réminiscences trop directes. Tout pénétré de l'idéalisme religieux des peintres anciens, revenant sans cesse à eux comme à la source pure, s'inspirant de leur inspiration, il comprit cependant de plus en plus qu'il n'arriverait au but qu'en reprenant pour son compte les sujets qu'ils avaient traités, et en mettant la science moderne la plus précise au service de ces mêmes idées, de ces mêmes sentiments qui avaient animé les maîtres.

C'est en 1848 que Flandrin fut chargé de la décoration de la nef de Saint-Vincent-de-Paul, qui restera peut-être son meilleur titre de gloire. Et

nous ne saurions trop dire à ce propos combien il fut heureux, et pour Flandrin et pour l'art, que l'administration ait compris combien il était utile de confier cet important travail à un artiste décidé à l'exécuter dans le style adopté pour les peintures du reste de l'édifice. Rien n'est plus fatal à l'harmonie d'un monument que ces morcellements dans les commandes, dont nous avons vu trop d'exemples, qui n'ont d'autre résultat que de contenter à moitié tout le monde, et nous voudrions oser croire que la bonne réussite de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain-des-Prés engagera le pouvoir compétent à mettre de plus en plus de l'unité dans la décoration de nos édifices publics.

A Rome déjà, nous l'avons dit, les préoccupations de Flandrin étaient exclusivement religieuses. Il avait beaucoup pratiqué Raphaël ; mais il avait vu en lui le tendre élève de Pérugin, le disciple fortifié de l'école d'Ombrie, le peintre croyant de *la Dispute du Saint-Sacrement*, bien plus que l'auteur des *Sibylles* de *la Pace* ou du *Triomphe de Galathée*, de *la Farnesine*. Il ne s'était pas arrêté à l'art du XVIe siècle. Il était remonté aux maîtres primitifs depuis Giotto jusqu'au pieux

moine de Fiesole. Tout en tenant Raphaël pour le maître des maîtres, il avait étudié avec enthousiasme les admirables décorations murales exécutées à Florence, à Assise, à Padoue, à l'époque où l'art liturgique brillait du plus vif éclat. Placé à ce point de vue exclusivement religieux et ecclésiastique, il s'était persuadé que dans une certaine mesure tout au moins le XVIe siècle avait fait fausse route ; que les œuvres qu'il avait produites, dignes de toute l'admiration de l'artiste, ne pouvaient pleinement satisfaire le fidèle; que la foi était blessée de ces souvenirs trop visibles du paganisme; que le beau n'était pas nécessairement identique au saint. Les sujets religieux n'étaient pas pour lui des prétextes à peinture, et je ne saurais trop insister sur ce point. En se pénétrant de ces idées, il entrait réellement dans le sentiment de l'Église. Pour l'Église, en effet, la peinture n'est qu'une prédication de l'Évangile, une représentation des légendes sacrées. En cela bien différent de son maître, pour qui la beauté, comprise en dehors de toute idée d'utilité, est le but suprême et unique de l'art, et qui n'eût pu, je le crois, enchaîner les élans de son ardente nature et se plier aux exigences de la peinture liturgique,

c'est sans effort que Flandrin s'inspire d'une époque très-différente de la nôtre et qu'il adopte jusqu'aux dispositions générales des compositions anciennes. Mais c'est dans l'emploi qu'il fait de ses modèles qu'éclatent son bon sens et son tact. Son imitation n'a rien de la servilité d'une copie. On s'aperçoit bientôt que ces types connus qui nous fatigueraient comme de vaines redites sont modifiés avec une intelligence, rendus avec un savoir, une précision, une souplesse qui appartiennent à la science moderne, et qui dénotent une étude très-attentive et très-assidue de la nature. Le succès légitime qu'obtinrent les décorations que Flandrin avait exécutées à Saint-Séverin et dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés, en le confirmant dans des idées qui lui étaient naturelles, lui montrèrent clairement sa vocation, et c'est fortifié et rassuré par cette expérience qu'il entreprit dans les mêmes données la décoration de la nef de Saint-Vincent-de-Paul.

Ces peintures se développent sur les frises qui, d'un bout à l'autre de la nef, séparent les deux ordres de colonnes. Exécutées à la cire sur fond d'or; elles représentent *les Saints Confesseurs*, *les Saints Martyrs* et *les Saintes Vierges* marchant pro-

cessionnellement vers le Christ placé au centre de l'abside. Flandrin, frappé de l'admirable effet décoratif de la frise du Parthénon, a adopté la disposition des Panathénées pour ses peintures. Je ne veux pas entrer dans le détail de ce vaste ensemble, dont je me bornerai à apprécier le caractère général; mais je dois dire qu'en retournant, avant d'écrire ces pages, à Saint-Vincent-de-Paul, j'ai été très-vivement saisi de la grande ordonnance, de l'aspect imposant, magistral, franchement religieux de cette œuvre considérable.

Si le but de l'Église, en mettant sous les yeux des fidèles, en prodiguant dans ses temples les images, les ornements, les symboles, est, comme je le pense, de prédisposer l'âme aux émotions religieuses, le peintre de Saint-Vincent-de-Paul a rempli la tâche qui lui était imposée, et l'idéalisme religieux ne pouvait dans notre temps trouver un interprète plus heureux. Flandrin est même parvenu à éviter presque toujours ce que l'on pouvait le plus redouter dans des compositions de ce genre, la monotonie. Ses groupes, formés chacun de dix ou douze personnages séparés par des palmiers, sont diversifiés de la manière la plus ingénieuse. Les attitudes, les

DEPT. HISTORY OXFORD

pantomimes, les gestes, variés à l'infini, intéressent et captivent, bien qu'ils n'expriment que des sentiments peu nombreux.

Le goût du peintre pour la beauté, pour la noblesse, pour tout ce qui est pur, chaste, noble, éclate dans ces austères ou gracieuses figures. Il a représenté avec simplicité, sans recherche ni charlatanisme, avec tout le sérieux que comporte ce sujet, l'imposante majesté des Confesseurs, les candides et naïves ardeurs des Vierges saintes. Ce qui fait l'originalité véritable de Flandrin, cet ensemble rare de qualités moyennes fondues dans une harmonie douce, ne paraît nulle part mieux que dans cet ouvrage : point d'erreurs, point d'écarts ni de défaillances, un souffle égal, continu plutôt que puissant; des visages rayonnants d'espérance, de sainteté, de foi; des gestes, des mouvements bien rhythmés; des lignes simples, harmonieuses et tranquilles; un parfum d'idéalisme mystique répandu partout. Telles sont les qualités de ces belles et sérieuses peintures qui paraissent comme illuminées du reflet d'une conscience honnête, calme, pleine de convictions élevées et sincères.

C'est dans le même style qu'il avait adopté

pour Saint-Vincent-de-Paul que Flandrin a exécuté deux autres ouvrages également d'une grande importance : les peintures de Saint-Paul, à Nîmes, terminées en 1849, et celle de l'église d'Ainay, à Lyon. Il m'est resté une excellente impression de la décoration de la charmante église de Nîmes. Flandrin a représenté au centre de l'abside le Christ entre saint Pierre et saint Paul, et ayant à ses pieds un roi et un esclave prosternés. Sur la même ligne sont rangés les grands docteurs de l'Église. Il a mis dans les bas côtés du chœur, d'une part, *le Couronnement de la Vierge* et *les Vierges martyres ;* de l'autre, *le Ravissement de saint Paul* et *les saints Martyrs.* Ces peintures comme celles de Saint-Vincent-de-Paul rappellent la manière ancienne. Elles sont du meilleur caractère et en harmonie parfaite avec la belle architecture de l'édifice et aussi avec l'excellente décoration générale due à M. Denuelle. C'est bien là le genre qui convenait réellement au talent de Flandrin. Il lui fallait des fonds d'or pour relever sa couleur naturellement un peu froide et terne, faire valoir ses figures, leur donner de la fermeté, du ressort, et surtout de la légèreté. Il avait adopté ce système pour les peintures du chœur de

Saint-Germain-des-Prés, et il est très-regrettable qu'il y ait renoncé pour les compositions de la nef de la même église.

L'exécution des peintures du chœur de Saint-Germain-des-Prés sont déjà anciennes : elles remontent à l'année 1843, et sont par conséquent de près de vingt ans antérieures à celles de la nef. Elles représentent, en deux très-vastes compositions, *l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* et *Jésus-Christ portant la croix*. Au-dessus de ces deux tableaux se trouvent des figures allégoriques, des portraits de saints, de rois et de reines de France, fondateurs ou bienfaiteurs de l'église, qui complètent d'une manière très-heureuse cette belle décoration. Chacun des deux tableaux renferme un grand nombre de figures, et à ce point de vue ce sont les œuvres capitales de l'artiste. Les beautés de premier ordre y abondent. L'*Entrée à Jérusalem*, en particulier, et une œuvre magistrale et du caractère le plus élevé. La figure du Christ est d'une grande beauté. Son noble et sévère visage exprime le pressentiment des destinées qui l'attendent. Seul il semble préoccupé, presque affligé au milieu de l'allégresse générale. La composition est très-bien entendue, bien équi-

librée, les groupes des disciples et des femmes sont disposés avec un rare bonheur. Les têtes, les ensembles, les draperies, les extrémités sont traités avec le soin le plus minutieux, et tous les scrupules qu'un artiste consciencieux comme l'était Flandrin pouvait mettre à une œuvre de cette importance. *Le Portement de croix* n'était pas au même degré que l'*Entrée à Jérusalem* dans les moyens de Flandrin. C'est une scène tendre et même émouvante, mais que le peintre n'a pas empreinte à un très-haut degré du caractère profondément pathétique qui lui convient. Cependant le groupe de la Vierge et des femmes est très-bien composé, le centurion romain à cheval et qui se détache sur le fond d'or est d'un bel effet, le mouvement de désespoir de saint Jean bien compris. Les larrons nus qui précèdent Jésus sont étudiés avec le plus grand soin. Il faut, du reste, convenir que depuis le *Spasimo* de Raphaël il est devenu presque impossible et par trop périlleux de traiter ce sujet.

La décoration de la nef de Saint-Germain-des-Prés est le dernier ouvrage considérable qu'ait exécuté Flandrin ; ces peintures ne sont en effet terminées que depuis quelques mois. En général,

on les a jugées avec un peu de sévérité. Elles sont d'un effet moins heureux que celles de Saint-Vincent-de-Paul; cela est évident. Mais les fonds bleus que Flandrin avait adoptés, je ne sais pourquoi, dans cet important travail, sont pour beaucoup dans ce résultat. Les figures paraissent lourdes. On ne ressent pas devant ces peintures l'impression franche, la satisfaction complète que font éprouver celles de Saint-Vincent-de-Paul et de l'église de Nîmes. Il y a dans l'œuvre nouvelle des inégalités, quelques symptômes de fatigue même, je n'en disconviens pas; mais on trouve dans ces vingt compositions des beautés de premier ordre. Je ne crois pas que Flandrin se soit jamais élevé plus haut qu'il ne l'a fait dans la figure du Moïse au passage de la mer Rouge, dans celle de Balaam prédisant la venue du Christ, dans la composition entière de Joseph vendu par ses frères. L'art monumental porte ordinairement bonheur à ceux qui s'y essaient. Les peintures murales de Flandrin, même les moins réussies, sont bien supérieures à ses tableaux. Ceci est vrai non-seulement de ses peintures religieuses, mais aussi de ses ouvrages purement décoratifs, entre autres des nombreuses figures qu'il

a exécutées au château de Dampierre. Ce n'est point là un fait isolé. Que l'on se souvienne de ce que la pratique de la fresque a fait d'hommes d'ailleurs de second ordre. Sans remonter bien haut, que l'on compare, par exemple, les peintures d'atelier de Jules Romain ou du Dominiquin aux décorations du palais du Té à Mantoue ou à celles de Grotta-Ferrata.

Depuis quelques années, Flandrin était très-recherché comme portraitiste. Il avait à un haut degré la plupart des qualités nécessaires pour réussir dans ce genre. Il copiait admirablement la nature, avec simplicité, bonne foi, sans parti pris ni tentation de faire autre chose que ce qu'il voyait. A cet égard, ses études d'atelier sont restées célèbres. Il avait aussi beaucoup de goût dans l'arrangement ainsi que dans la disposition et dans l'exécution des accessoires. Comme praticien, il était consommé. Son dessin est vrai, large, correct, élégant. Il termine sa peinture avec tant de soins que parfois elle a l'air d'être faite à l'estompe. Il imite littéralement son modèle en se gardant d'aucune interprétation. Flandrin a exécuté quelques portraits, entre autres ceux de l'Empereur, du prince Napoléon, et de *la jeune*

Fille à l'œillet, qui jouissent d'une célébrité méritée.

Toutes les personnes qui ont connu Flandrin rendent hommage à l'aménité, à la droiture, à l'élévation de son caractère, à la sincérité de ses convictions, à la sûreté de son commerce. L'homme avait les mêmes qualités que l'artiste. Il était d'une nature très-douce et conciliante. Mais des lettres qu'il écrivait tout récemment de Rome, à propos des difficultés survenues entre l'Académie et l'administration, montrent cependant qu'il se trouvait, sous son apparente timidité, un fonds d'énergie et de décision que je ne soupçonnais pas. Il avait plus de goût, de distinction, de science acquise que d'imagination, de force naturelle et d'élan. Il est plus irréprochable qu'émouvant. Son talent commande la sympathie et l'estime la plus complète plutôt que l'enthousiasme ou l'admiration. D'un vol égal, bien soutenu, s'il ne s'élève pas à une très-grande hauteur, il ne descend jamais au-dessous d'un certain niveau. Il est un exemple frappant de ce qu'une éducation classique et bien conduite peut faire d'une nature riche et heureusement douée. Il aimait son art avec passion : il l'a pratiqué avec tous les scrupules d'une conscience délicate. Il mettait à bien

peindre le soin que l'honnête homme met à se bien conduire. Sa modestie n'était pas feinte; sa réputation, très-grande et éclatante depuis des années déjà, ne l'avait nullement étourdi. Il avait conservé pour son maître illustre une admiration sans bornes et une vénération bien connue. Il s'effaçait devant lui et marchait respectueusement sur ses traces et dans son ombre pour ainsi dire. La mort de l'auteur de tant de beaux ouvrages sera vivement sentie; elle le sera de plus en plus, car chaque jour voit disparaître quelqu'un des hommes de la génération comparativement puissante qui a grandi avec le siècle, et les nouveaux venus dans la carrière ne paraissent pas destinés à les remplacer.

1864.

M. GLEYRE

A PROPOS DU TABLEAU *HERCULE AUX PIEDS D'OMPHALE*

Ce n'est guère que par son tableau du *Soir*, au musée du Luxembourg, et par une gravure, il est vrai très-populaire, d'après *la Séparation des apôtres*, que nous connaissons M. Gleyre à Paris, et encore se pourrait-il que bien des gens eussent admiré ces deux beaux ouvrages sans savoir le nom de leur auteur. C'est une destinée assez étrange que celle d'un peintre de ce talent, plus célèbre à l'étranger que dans le pays qu'il illustre. Hâtons-nous d'ajouter que les circonstances sont ici plus coupables que le goût et le jugement du public.

Le tableau que vient de terminer M. Gleyre, *Hercule aux pieds d'Omphale*, va peut-être nous

quitter, comme l'ont fait la plupart de ses devanciers, et le moment où on peut encore le voir à Paris est celui où il importe d'en dire quelques mots. Gustave Planche, qui ne se bornait pas, ainsi que l'ont prétendu des mécontents, dans sa probe et sévère critique, à combattre le mauvais goût et à fustiger les caprices et les engouements du public, mais qui a su dans l'occasion, et avec une sagacité et un bon sens qui se sont rarement démentis, devancer et éclairer l'opinion, écrivait, il y a bien des années déjà : « M. Gleyre conçoit l'art dans sa plus haute acception, et ne l'a jamais confondu avec l'industrie. C'est à cette cause qu'il faut rapporter le petit nombre de ses œuvres. Bien des peintres qui ne possèdent pas la moitié de son savoir multiplient sans effort des compositions qu'un jour voit naître et périr. Contents d'eux-mêmes, ne rêvant rien au-delà de ce qu'ils font, ils donnent volontiers le signal des applaudissements, et parfois la foule consent à les croire sur parole. Bientôt le bruit cesse, et la toile applaudie retourne au néant. La renommée de M. Gleyre n'est pas aujourd'hui ce qu'elle devrait être. Il ne s'agit pas en effet, dans le domaine des arts, de compter, mais bien de peser les œuvres.

Si M. Gleyre n'occupe pas encore le rang qui lui appartient, j'ai la ferme confiance que l'heure de la réparation n'est pas éloignée. » Depuis le jour où M. Planche écrivait ces lignes, les œuvres de M. Gleyre se sont multipliées, sa réputation a grandi, et cependant il est loin d'avoir dans la masse du public cette popularité qui s'attache tôt ou tard à un talent dont la force et la sévérité plaisent aux difficiles et aux délicats, et qui possède en même temps le charme et la grâce qui séduisent la foule.

Faut-il attribuer cette sorte d'indifférence du public à une humeur un peu sauvage que l'on prête à M. Gleyre? Il est certain qu'il fuit les applaudissements bruyants avec autant de soin que d'autres les recherchent. Le public, sollicité de toutes parts, a besoin pour s'émouvoir qu'on lui fasse au moins quelques avances. Il est préoccupé de bien autres intérêts, et dans notre siècle la réputation des artistes qui méritent le mieux ce nom s'est faite lentement, témoin Géricault, Ingres, Barye. Cependant M. Gleyre n'est point méconnu; il est au contraire très-vivement apprécié par les personnes qui s'occupent d'art sévère, entouré d'élèves qui le respectent d'autant

plus que, loin de s'en faire une sorte de cortége en leur imposant, comme il n'est que trop d'usage dans les écoles, sa doctrine personnelle et sa manière, il encourage chacun d'eux à développer librement ses aptitudes et à suivre la voie qui convient le mieux à son talent. C'est à d'autres causes qu'il faut attribuer cette sorte de demi-jour qui environne encore son nom. Les œuvres de M. Gleyre ont eu peu de publicité. La plupart de ses tableaux ont passé directement de l'atelier de l'artiste dans les musées ou dans le cabinet des amateurs. On ne les a vus ni dans les expositions publiques, ni chez les marchands ; on ne les connaît pas. Quelques-uns de ses ouvrages les plus importants sont hors de France à cette heure, et dans des conditions telles qu'il est peu probable qu'ils reviennent jamais dans ce pays. *Les Bacchantes*, dont un journal a donné une très-insuffisante gravure, sont à Madrid ; *la Mort du major Davel*, l'importante et admirable composition *les Helvétiens faisant passer les Romains sous le joug*, sont au musée de Lausanne, *la Nymphe Écho* à Cologne, *la Séparation des Apôtres*, ainsi que le *saint Jean dans l'île de Pathmos*, dans je ne sais quelle église de province, *le Déluge* en Angleterre.

Il en reste, il est vrai, un certain nombre à Paris : *la Pentecôte, la Vierge avec les deux Enfants, la Diane chasseresse, le Retour de l'Enfant prodigue, Jeanne d'Arc dans la forêt, Ruth et Booz, Nausicaa, Vénus Pandémos, le Sommeil du Loup, Daphnis et Chloé;* mais, je le répète, ces ouvrages ne sont connus que des amateurs, très-peu du public. Ceci nous amène à dire un mot des expositions.

M. Gleyre n'expose pas. A-t-il raison? Si j'étais peintre et que je ne prisse conseil que de mon goût, je n'exposerais probablement pas mes tableaux. L'utilité des expositions d'œuvres d'art me semble au moins contestable, et dans tous les cas les inconvénients qu'elles présentent sont tellement manifestes qu'il faudrait être aveugle pour ne pas les apercevoir. Qu'irait faire, je le demande, un ouvrage délicat, d'un dessin élégant et correct, d'un coloris sobre, dans ce pêle-mêle? Se représente-t-on une madone de Raphaël au milieu des tableaux qui peuplent nos expositions? Tout au plus produirait-elle l'effet d'une voix pure dans un orchestre discordant. Ces expositions publiques et générales sont, j'en tombe d'accord, d'une absolue nécessité pour le jeune peintre, pour le jeune sculpteur qui, si elles

n'existaient pas, serait privé d'un moyen commode de montrer ses premiers ouvrages et de se faire connaître. Mais on sait assez que pour se faire entendre dans cette foule bruyante, où se heurtent toutes les doctrines et toutes les écoles, il faut crier fort, et comme on veut être entendu on hausse la voix. Au lieu d'obéir, sans autre but que de bien faire, à la nature de son talent, à l'impulsion de son goût, comme on le ferait volontiers si le tableau devait passer directement de l'atelier du peintre dans le salon de l'amateur, on force son dessin, on monte sa couleur, on se met au diapason général. Il faut paraître et frapper à tout prix, et quelque répugnance qu'on y ait, on prend le ton de la société dans laquelle on se trouve. On se dit qu'on fera mieux plus tard, plus simplement, plus sobrement quand la fortune sera venue, quand les commandes abonderont. Mais en attendant on prend de mauvaises habitudes dont on ne se défera jamais. On ne travaille pas pour se satisfaire, mais pour réussir et en vue de l'exposition. Je comprends qu'il ne soit pas facile de résister aux conseils de l'impérieuse nécessité. Je ne jetterai certes la pierre à personne, mais je ne suis pas surpris que quelques-uns de

nos artistes les plus distingués, se rendant compte du danger, s'abstiennent d'exposer du moment où ils n'en ont plus un absolu besoin.

Cependant, s'il arrivait que l'auteur de quelque œuvre de choix dût au bon goût des ordonnateurs de nos expositions de ne pas voir son tableau écrasé entre deux batailles, ne se représente-t-on pas quelle influence pourrait avoir à la longue sur le public cette protestation muette et éloquente? La beauté à fait bien des miracles. Qui sait si la voix pure n'aurait pas raison du tapage? Je conviens qu'il faut du courage et de l'abnégation pour affronter une cohue où celui qui crie le plus fort a presque toujours raison, qu'il faut quelque philosophie pour entendre sans s'émouvoir tant de louanges banales et d'irritantes critiques; mais je sais bon gré pour ma part à ceux de nos artistes sérieux qui, malgré le désavantage que leur donne un engouement que je ne peux nier pour les œuvres violentes, exagérées, emphatiques, persistent à jouer courageusement une partie presque désespérée. Il ne faut d'ailleurs pas se méfier par trop du goût public. Nous touchons peut-être au moment de la réaction, et depuis quelques années j'ai vu plus d'une fois, avec

quelque étonnement et beaucoup de plaisir, la foule, la vraie foule, quitter sans regret cinquante mètres de peinture militaire pour entourer et pour admirer des tableaux du meilleur caractère. Il me semble enfin que les arguments que l'on fait valoir contre nos expositions telles qu'elles sont organisées perdent toute leur force lorsqu'il s'agit de la publicité discrète que les œuvres des artistes contemporains trouvent dans la salle du boulevard des Italiens ou dans la galerie de M. Goupil, par exemple, et nous ne pourrions approuver une abstention désormais sans motif et même sans prétexte.

La légende d'Hercule et d'Omphale et les circonstances du séjour du héros en Lydie sont connues. Nous nous bornerons à les rappeler en quelques mots. Après avoir tué Iphitus, Hercule fut attaqué d'une maladie terrible, et l'oracle de Delphes lui annonça qu'il ne guérirait que s'il consentait à passer trois ans en esclavage et à donner la moitié du prix de sa liberté à Eurytus, père de sa victime. Il fut vendu par Mercure pour la somme de trois talents à Omphale, reine de Lydie, qui s'éprit de lui et l'épousa. Tels sont les traits principaux d'une fable que les poëtes et les

peintres de tous les temps ont brodée de mille manières. Le tableau de M. Gleyre est conçu dans les données les plus simples. Sous un portique de la plus belle architecture dorienne, Omphale est assise sur un *solium* richement orné. A sa gauche, l'Amour tient d'une main la massue d'Hercule et s'appuie du bras droit sur les genoux de la reine. De l'autre côté, le fils d'Alcmène, accroupi sur la peau du lion de Némée, armé de la quenouille, roule le fil léger dans ses doigts maladroits, Omphale, moins occupée à jouir de sa victoire qu'à triompher d'avoir vaincu, le regarde d'un air dédaigneux et railleur. Tout le tableau est dans ce regard. Omphale n'aime pas; sa grâce et sa beauté ont subjugué le héros, c'est assez. L'expression malicieuse et perfide de l'Amour complète le sens de cette scène ; ces jeux-là lui sont familiers. Il ne faut certes pas demander à cette belle Omphale l'innocente candeur que M. Gleyre représentait naguère dans un de ses plus charmants tableaux, *Daphnis et Chloé*. On ne trouvera, dans l'expression de son admirable visage, ni la sensibilité et le trouble de l'amour naissant, ni la calme et forte confiance de l'amour partagé, ni les fureurs de la jalousie, ni les angoisses de l'abandon, ni le

morne désespoir qui saisit l'âme lorsqu'elle sent s'éteindre et mourir un sentiment qui devait être éternel. Ce n'est ni Phèdre, ni Ariadne, ni Junie. Omphale était veuve de Tmolus; elle avait quelque expérience de la vie, et je crains que son esclave d'aujourd'hui ne soit pas sa dernière victime.

On le voit, je ne cherche pas à défendre absolument le sujet. Bien des femmes trouveront que M. Gleyre les calomnie, et les hommes penseront que le rôle que joue Hercule n'est pas encourageant; mais n'oublions pas que le héros était esclave aussi bien qu'époux, et que la moindre infraction aux fantaisies de sa maîtresse aurait pu modifier d'une manière fâcheuse sa position. D'ailleurs, cette donnée de la force vaincue par la beauté n'est que trop vraie; elle est de tous les pays et de tous les temps. C'est par ce côté humain et général qu'elle a séduit l'artiste. Le voile mythologique dont M. Gleyre a revêtu son sujet est transparent. Il ne s'agit pas seulement d'Hercule oubliant auprès d'une coquette de poursuivre ses travaux. Qui donc oserait se vanter de n'avoir jamais tenu et même embrouillé quelque écheveau?

Si du sujet nous passons à l'exécution de l'ou-

vrage, nous n'aurons qu'à louer. M. Gleyre est sévère pour lui-même. Les tableaux qu'il nous a donnés jusqu'ici, fortement conçus, longuement médités, conduits avec une science et une précision qui ne laissent que rarement prise à la critique, sont de ceux que l'on peut voir et revoir en trouvant chaque fois de nouveaux sujets d'étude, de nouveaux motifs d'admiration. La disposition de cet ouvrage est l'une des plus heureuses que je connaisse : c'est une de ces compositions que l'on peut dire inspirées, tant elles sont naturelles et spontanées. Je suis loin de vouloir dire par là que le tableau de M. Gleyre sente en quoi que ce soit l'improvisation. Bien au contraire, c'est une œuvre mûrie, dans laquelle rien n'a été laissé au hasard, où tout est étudié, voulu, motivé, et aussi où tout s'explique et se comprend. Une pareille simplicité, loin d'être le fruit hâtif de l'improvisation, est le but suprême que l'artiste doit se proposer. Ce n'est jamais du premier coup ni sans de grands efforts qu'on l'atteint. Je n'ai jamais mieux compris que devant ce tableau tout ce que la conscience ajoute au talent, et ce n'est que par un travail soutenu que l'on peut accomplir une œuvre pareille ; mais les

trois personnages qui forment cette composition ont dû apparaître à l'artiste, en un jour heureux, tels à peu près qu'il nous les montre aujourd'hui, et au milieu des détails d'exécution qui auraient pu l'effacer il a su conserver intacte toute la fraîcheur de l'impression première. De ces trois personnages, l'Hercule est celui qui soulèvera peut-être le plus de controverses et d'objections. Cette figure jeune et puissante est sans doute d'une grande beauté. Sa musculature est étudiée avec un soin et une précision, elle est rendue avec une force et une netteté qui prouvent que M. Gleyre possède une science anatomique que l'on ne contestera pas. Le sens et la valeur d'une figure nue résident, je le sais, plus encore dans l'ensemble que dans les traits du visage et que dans l'expression de la physionomie. Hercule est là pour représenter la force vaincue. et son attitude, toute sa personne expriment clairement cette idée. Je sens également qu'il est nécessaire de le montrer avili pour motiver ce sourire d'Omphale où la pitié se mêle au dédain, et pour que l'intérêt ne se détourne pas de la figure principale du tableau ; mais cette dégradation momentanée du héros devait-elle voiler à ce point

sa nature presque divine? Je ne sens pas assez qu'il brisera ses liens et qu'il retrouvera sa vertu. Des légendes, relativement modernes, ont sans doute fait d'Hercule un coureur d'aventures, grand buveur, grand mangeur, ne cherchant que querelles et abusant de sa force à tout propos. Cependant, d'après les traditions homériques, le fils de Jupiter est au contraire l'une des créations les plus nobles et les plus poétiques de l'antiquité. C'est un génie bienfaisant, à la fois guerrier et civilisateur, qui fait tourner la haine que lui porte Junon au bien de l'humanité. Son séjour chez Omphale est, il est vrai, une des mauvaises pages de son histoire; mais j'aurais désiré que le type et l'expression de son visage rappelassent davantage son origine, son caractère héroïque et le sens poétique du mythe dont il est la personnification.

Quant à Omphale, c'est l'une des créations les plus ravissantes de l'art contemporain. Harmonieuse perfection de la figure entière, noblesse et grâce de l'attitude, exquise pureté des traits, elle possède ce qui captive, ce qui charme, ce qui séduit. La tête, le col, les épaules, des bras admirables, dont l'un retient sur sa gorge à demi nue sa tunique dénouée, sont dessinés et modelés avec

une fermeté, une précision sans sécheresse qui n'appartiennent qu'à l'art le plus savant et le plus délicat. Rien n'est dur ni heurté, rien n'est indécis ni flottant. La figure de l'Amour est charmante, Sa pose est exquise de grâce et d'abandon, et l'on sent à son regard intelligent et malin qu'il se complaît dans son œuvre. Les draperies, cette pierre de touche de la grande peinture, sont du plus beau caractère, et ce n'est qu'un maître qui a pu composer celles qui recouvrent les genoux d'Omphale. Je l'ai dit, on ne trouvera dans cette belle créature ni l'innocence et la pureté d'une vierge, ni la sévère beauté d'une matrone. Ce n'est pas la femme idéale, c'est une femme qui se nomme Omphale, que M. Gleyre a douée de certains instincts, de certaines passions, de certains sentiments, d'un caractère particulier, d'une individualité marquée, qui représentent nettement la pensée et l'intention de l'auteur. Cette donnée railleuse et un peu sceptique étant admise, je ne crains pas d'affirmer que nul ne résistera à tant de séduction, « sa grâce est la plus forte. » Et ce sourire lui-même, n'en ai-je pas médit tout à l'heure? n'y a-t-il dans l'expression, féminine au plus haut degré, complexe et railleuse du visage

de la reine, aucune trace d'émotion et de bonté? *Bien fol est qui s'y fie*, j'en conviens, mais je ne voudrais pas en dire le dernier mot.

Du reste, que les philosophes et les moralistes discutent et contestent l'excellence du sentiment qui anime l'Omphale de M. Gleyre! leurs raisonnements auront peu de prise sur l'esprit de ceux qui pensent que la beauté est le but suprême de l'art. Ce n'est pas à la conscience ou à la raison que s'adresse avant tout l'artiste. Il faut sans doute que sa pensée soit vraie, intéressante, humaine; mais il cherche moins à convaincre qu'à toucher. Il excite l'admiration, l'enthousiasme : il émeut, et lorsqu'il a montré à l'âme enivrée et ravie la forme parfaite de l'idée qu'il a rêvée, il a atteint le but qu'il poursuivait. En contemplant cette belle et harmonieuse figure, je ne me souviens plus des amours du héros thébain et de la reine de Lydie. J'oublie l'ironie de l'une, l'abaissement de l'autre. Je ne tiens plus aucun compte du temps et des circonstances. Je me sens transporté dans un monde idéal, monde vers lequel l'imagination nous entraîne et que l'artiste est chargé de montrer à nos sens.

A l'égard de la couleur, les tableaux de

M. Gleyre sont presque tous peints dans une gamme harmonieuse, mais très claire, et ce n'est pas sans raison qu'il a choisi la méthode qui lui permet mieux que toute autre de développer ses qualités et de donner une expression complète à sa pensée. Loin de moi l'intention de médire du système contraire. Je ne suis certes pas insensible à la séduction de ce qu'on nomme la couleur. Ce sont de véritables fêtes pour les yeux que les *Noces de Cana* de Véronèse, ou l'*Assomption* du Titien. Le regard se repose avec délices sur ces toiles splendides. On m'accordera cependant que cette peinture parle aux sens plus qu'à l'esprit, et que si elle convient à certaines natures de talent, dont elle exprime à merveille la manière de comprendre et de sentir, une recherche exclusive du ton et de l'effet peut mettre les plus graves obstacles à la réalisation parfaite de la pensée. Un peintre habile s'efforcera sans doute de disposer son sujet de manière à ne pas dépouiller son œuvre plus qu'il ne sera nécessaire de la splendeur que peut lui donner une couleur brillante; mais, dans bien des cas, il faudra choisir, prendre un parti, et, si l'on veut donner le pas à la pensée, franchement renoncer à des beautés qui sont d'un ordre secon-

daire. Quoi qu'on fasse, il y aura toujours deux écoles en peinture : Florence et Venise; car les essais de conciliation des peintres bolonais ont eu de trop déplorables résultats pour que personne soit tenté de les reprendre. Certains peintres composeront toujours en vue de la couleur; d'autres rechercheront avant tout l'harmonieuse disposition des lignes, la beauté des groupes et des formes, la précision, la finesse des traits et de l'expression. Cette dernière méthode qui n'autorise aucune supercherie, qui ne permet de passer auprès d'aucune difficulté, est celle qu'a cru devoir adopter M. Gleyre. La pensée paraît presque sans voile sous cette peinture harmonieuse et légère; on voit, on comprend les moindres intentions de l'auteur, et si les yeux ne sont pas autant charmés, l'esprit du moins et le goût sont satisfaits.

Il est un point que je ne saurais passer sous silence, quoiqu'il ne s'agisse ni d'une qualité ni d'un défaut, mais seulement d'une preuve de tact et de bon sens au milieu d'un entraînement très-général. Je veux parler de la réserve discrète, modeste, allais-je dire, de l'érudition de M. Gleyre. Les moindres détails de son architecture, les ajustements de ses figures, le groupe d'Astarté et

l'Amour qui surmonte une colonne en arrière d'Omphale, tout, jusqu'au bracelet à double tête de serpent qui entoure le bras droit de la reine, indique que M. Gleyre a consulté les meilleurs documents et puisé aux sources les plus pures. Cette érudition pourtant ne se montre ni ne s'impose; elle ne cherche pas à usurper un rang et une importance qui, dans les œuvres d'art, ne lui appartiennent pas. On ne la voit que lorsqu'on la cherche. Elle ne fait que tenir sa place naturelle dans un ensemble où rien n'est négligé. L'invasion de la science dans le domaine de l'art fait des progrès alarmants. On ne se contente pas d'exactitude et de vraisemblance, on veut se montrer érudit, et surtout afficher une érudition dont il est inutile d'apprécier ici la valeur. Tel tableau que je sais a l'air de viser à faire entrer l'auteur à l'Académie des inscriptions, tel autre pourrait servir d'enseigne à quelque boutique retrouvée de Stabies ou de Pompéi. L'archéologie n'a rien de commun avec l'art, et elle aurait pour la peinture les mêmes résultats déplorables qu'elle a eus déjà pour la poésie.

L'archéologie est une manie dont la fatigue et l'ennui du public auront, j'espère, facilement

raison; mais elle n'est pas le seul travers de l'art contemporain ni le principal écueil contre lequel vient s'arrêter son légitime développement. Depuis la seconde moitié du XVIe siècle, la peinture nous semble tourner dans un cercle vicieux, d'où quelques efforts individuels n'ont pas réussi à la faire sortir. Aux erreurs de goût que j'ai signalées se joint une déplorable stérilité d'imagination. On ne se borne pas à étudier l'antiquité, on la répète. Ces pastiches sans vérité, sans originalité, sans vie, quoiqu'ils rappellent plus ou moins d'inimitables chefs-d'œuvre, me paraissent avoir peu d'intérêt. Au lieu de donner aux sujets antiques que l'on traite un sens général et humain, on insiste sur ce qu'ils ont de particulier, et on relève précisément ce que les anciens, qui avaient une parfaite intelligence d'eux-mêmes et de leur temps, ont compris mieux que nous ne pourrons jamais le faire, ce qu'ils ont exécuté avec une perfection que nous n'atteindrons pas. Et ce que je dis là de l'imitation de l'antiquité est également vrai de celle de la renaissance. Tâchons donc d'être *nous*, pénétrons-nous des maîtres, nourrissons-nous de leurs grands exemples, gagnons dans leur commerce la force, le savoir, le goût; ne les imitons

pas. J'admire certes la *Phèdre* d'Euripide et même celle de Sénèque; mais Racine a eu raison de donner à la sienne des sentiments qui étaient ceux de son siècle. Ce n'est pas sans motifs, il est vrai, que les peintres et les sculpteurs de tous les temps se sont presque toujours inspirés soit de la fable et des traditions héroïques, soit de l'histoire profane et religieuse. Les arts du dessin peuvent émouvoir de diverses manières : ils parlent à l'imagination, au cœur, au sentiment poétique; ils s'adressent à cette faculté particulière qui nous fait percevoir la beauté; ils exaltent et ravissent, mais ils ne sont pas destinés à piquer la curiosité et à intéresser l'esprit. Aussi les grands artistes ont-ils choisi de préférence les sujets très-connus, qui sont familiers à chacun de nous et qui forment le fond de l'éducation commune. Ils s'en sont servis comme de prétextes pour exprimer leurs propres pensées, leurs sentiments personnels. Ils ont traduit ces thèmes immortels dans la langue particulière à leur génie et à leur temps. Il serait sans doute inutile et ridicule de vouloir interdire les sujets contemporains. Sans sortir de notre siècle, nous avons vu des hommes tels que Gros, Géricault, Charlet, Raffet, Decamps en trai-

ter de semblables avec un plein succès. L'artiste a tout droit de s'abandonner à sa fantaisie, à ses préférences; mais nous croyons que le grand art trouvera toujours de l'avantage à choisir pour motifs des thèmes consacrés et connus de tous. Je suis, comme on le voit, bien loin de demander que l'on abandonne les sujets anciens. L'antiquité est un terrain commode; l'imagination est à l'aise dans ce monde presque fabuleux : la beauté y est à sa place. L'éloignement permet des interprétations qui, rapprochées plus de nous, deviendraient invraisemblables et choquantes. L'incertitude et la rareté des renseignements sont autant d'éléments de liberté. Enfin, ces grands types qui ont traversé les âges, qui sont par l'histoire et par la poésie présents à toutes les mémoires, se prêtent merveilleusement à ces personnifications puissantes, qui n'ont besoin d'aucun commentaire pour s'expliquer à l'esprit. Traitons donc les sujets antiques, mais en les animant du souffle de notre âme, de nos propres sentiments et des idées qui intéressent les contemporains.

C'est ce sentiment moderne que je remarque dans la plupart des tableaux de M. Gleyre, et que je n'hésite pas à louer. Oui, le sentiment moderne

se retrouve dans cette *Omphale*, qui, malgré sa tunique et ses sandales, est une femme de tous les temps, et de notre temps plus que de tout autre ; dans ces *Romains passant sous le joug*, si fiers dans leur humiliation, et que la doctrine antique de la fatalité n'a pas avilis ; dans le mouvement de tendresse pathétique de la mère de *l'Enfant prodigue*, dans cette *Vénus impudique* elle-même, qui ne s'abandonne pas sans trouble et sans remords à la volupté, dans ces têtes, d'une beauté toute morale, du saint Jean et du saint Pierre de la *Pentecôte*. M. Gleyre a une manière de sentir et d'exécuter qui le caractérisent : il n'abandonne pas sa pensée aux fantaisies de la mode ; il ne s'incline pas sans raison devant l'opinion d'autrui. Ses types lui appartiennent : toujours attentif à la nature, ne faisant rien sans la consulter, c'est de cette base inébranlable qu'il s'élève à l'idéal. Les artistes de notre siècle qui ont ainsi marqué leurs œuvres d'un sceau personnel et puissant ne sont pas nombreux : Géricault, Léopold Robert, Decamps, Delacroix... Combien en compterait-on ? Ce n'est pourtant qu'à cette condition que l'on est créateur.

A quelle cause faut-il attribuer cette pénurie

d'artistes vraiment originaux, et que nous manque-t-il, à nous Français, pour prendre une place qui semble nous être destinée? N'avons-nous pas en juste proportion l'imagination et la raison, le bon goût et le bon sens, ces qualités qui sont l'essence même de notre génie, et qui ont fait les Corneille et les Poussin? Oui, mais nous ne savons pas renoncer bravement à l'improvisation, à l'imitation, aux succès faciles. Au lieu de nous recueillir, et, pour ainsi parler, de nous retrancher en nous-mêmes pour féconder par un opiniâtre travail les germes d'invention qui flottent dans notre esprit, lorsque nous n'imitons pas, nous nous abandonnons à une production hâtive, fiévreuse, et nous frappons fort, croyant frapper juste. C'est à se posséder soi-même qu'il faut tendre, et, en nous gardant des réminiscences, gardons-nous des chimères, car, dans les arts du dessin aussi bien qu'en littérature, l'originalité n'est pas dans les bizarreries ni dans les paradoxes, mais dans l'intensité et dans la juste expression d'un sentiment vrai.

1863.

doué d'une individualité très-marquée, d'une imperturbable volonté, il a du premier coup choisi la route ou, si l'on veut, le sentier qui convenait à son genre de talent, et nul plus que lui n'a le droit de dire avec le poëte :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Il fut d'emblée ce qu'il est aujourd'hui ; ses charmantes illustrations de la *Chaumière indienne*, qui datent de 1838, nous le montrent déjà dessinateur précis, consciencieux, élégant ; compositeur spirituel et ingénieux, sachant marquer avec une extrême netteté la physionomie particulière de chacun de ses personnages, et dans les tableaux assez nombreux qu'il a produits depuis cette époque, il n'a fait que développer les germes qui se trouvaient dans ses premiers essais.

Les deux derniers tableaux de M. Meissonier, terminés trop tard pour qu'on ait pu les exposer au palais de l'Industrie, mais que l'on peut voir dans les ateliers de photographie de M. Bingham, offrent un caractère particulier et sur lequel je voudrais insister dès l'abord. Ils représentent des scènes contemporaines, et sont à cet égard une nouveauté dans l'œuvre du peintre. Jusqu'à pré-

sent M. Meissonier n'avait guère traité que des sujets empruntés au temps de Louis XV, et, quoique nous comprenions fort bien qu'un peintre de genre se laisse séduire par l'éclat des couleurs et la forme élégante des ajustements et des meubles du XVIIIe siècle, nous félicitons très-vivement M. Meissonnier d'être entré dans une voie que nous croyons meilleure et plus féconde que celle qu'il a suivie jusqu'ici. Dans un sens, tous les sujets sont bons, sans doute, et nous convenons volontiers que dans les tableaux de M. Meissonier la figure humaine gardait son importance, sa valeur, malgré le soin minutieux qu'il donnait aux costumes, aux ameublements, aux détails de toute sorte qui appartiennent à une époque qui n'est plus. Mais, je le demande, le résultat qu'il obtenait de ces laborieuses et patientes restitutions dont l'exactitude est un des mérites principaux, et qui n'ont en elles-mêmes que peu d'intérêt, était-il digne de son talent ? M. Meissonier pense-t-il que les informations les plus précises, la science la plus scrupuleuse soient en état de lui donner des renseignements plus certains que ceux que possédaient tout naturellement les peintres du XVIIIe siècle, qui depuis Watteau jusqu'à

Lancret ont reproduit cette époque élégante avec une fidélité, une verve et un charme difficiles à égaler ? Lorsque rien ne l'y oblige, quel intérêt peut trouver le peintre antiquaire à affubler ses personnages de la défroque d'un marquis du temps de Louis XV, et une préoccupation trop exclusive de ces recherches qui touchent à l'érudition et s'adressent à la curiosité ne conduit-elle pas presque inévitablement à donner aux accessoires une importance exagérée ? Les sujets empruntés à un pays ou à un temps que nous ne pouvons qu'imparfaitement connaître ne devraient être adoptés qu'avec réserve, car les renseignements qu'ils nous fournissent sur le passé ou sur des types étrangers n'intéressent l'art que d'une manière très-indirecte. Si les vierges de Van Eyck sont admirables, quoique le peintre de Bruges les ait revêtues de lourdes draperies flamandes du xve siècle ; si les fillettes que représentent les Hollandais sont charmantes, malgré leurs disgracieux atours, c'est parce que Van Eyck et Terburg reproduisaient naïvement ce qu'ils avaient sous les yeux, et trouvaient dans la réalité des secours que l'on demanderait vainement à l'érudition, et je m'explique difficilement, je l'a-

voue, qu'un peintre, peignant à Paris et au XIXe siècle, se renferme obstinément dans une époque ou dans un pays qui n'offrent à l'artiste aucun intérêt particulier. L'histoire a sans doute des exigences que l'on ne peut enfreindre, et il n'est nullement question de donner à Louis XI ou à François Ier un costume grec ou un habit de notre temps ; nous n'avons pas la prétention d'imposer à la fantaisie et aux préférences de l'artiste d'autres limites que celle du goût ; mais lorsqu'il s'agit de sujets qui sont aussi bien d'aujourd'hui que de toute autre époque, nous ne comprenons pas qu'on se prive de gaieté de cœur des ressources que fournit la réalité, si ce n'est dans le cas où l'idée que l'on veut représenter est assez générale, a un caractère assez humain pour que l'on puisse sans invraisemblance l'incarner dans une scène antique qui permet l'emploi du nu, se prête à une plus grande liberté d'interprétation, et n'oblige en aucune manière à cette exactitude si souvent contraire aux conditions de l'art, mais dont on ne saurait se dispenser dans un sujet presque contemporain.

Cependant les scènes militaires présentent à l'artiste des difficultés d'un genre particulier, et

qui paraissent presque impossibles à surmonter. Une bataille est certainement ce qu'il y a de moins pittoresque au monde ; d'ailleurs le costume du soldat est rigoureux, et le peintre ne peut en aucune manière le modifier au gré de sa fantaisie. Court, étroit, de couleurs tranchées, ce sont des idées d'économie et de commodité bien plus que des préoccupations d'élégance et de beauté qui l'ont fait préférer. Il faut que le soldat soit à l'aise et garde toute la liberté de ses mouvements, qu'on puisse au premier coup d'œil distinguer une armée d'une autre armée, un corps d'un autre corps. De même pour les armes, pour les harnachements, pour les chariots : solidité, simplicité, perfection mécanique ; rien en vue de la beauté ni qui se prête à l'interprétation. Aussi, lorsqu'ils ont eu de pareils sujets à traiter, les peintres des grandes époques de l'art se sont-ils bien gardés de les aborder de front. Sans remonter à la mosaïque dite *la bataille d'Alexandre*, du musée de Naples, les artistes de la renaissance italienne, malgré les ressources que leur fournissaient les costumes militaires de leur temps, beaucoup moins commodes assurément, mais plus variés et plus pittoresques que ne le sont

ceux que nous avons adoptés, n'eurent pas même l'idée de représenter une bataille. Ils choisirent un fait isolé, un épisode, un acte héroïque et significatif, et restèrent ainsi dans les conditions favorables au grand art. Ces traditions ont été en partie reprises dans notre siècle, et nous ne sommes pas si loin du temps où Gros montrait d'une manière éclatante le parti qu'on peut encore tirer des scènes militaires. On trouve dans sa bataille surhumaine d'Aboukir, dans celle d'Eylau, le caractère grandiose et pour ainsi dire épique des combats d'Homère. De nos jours, et en se plaçant à un tout autre point de vue, celui de l'imagination et de la fantaisie, Raffet, sans contredire la vérité historique, la réalité, a su donner aux luttes gigantesques de l'Empire, aux scènes empruntées à la campagne et au siége de Constantine, une forme poétique et saisissante qui promet à ses lithographies une plus longue durée que n'en auront sans doute de très-vastes tableaux que l'on pourrait nommer.

C'est à l'exemple d'un peintre dont nous ne contesterons certes ni la verve ni le talent, que nous devons la funeste doctrine qui prévaut aujourd'hui dans la représentation des scènes mili-

taires. Horace Vernet, en cherchant à copier littéralement ce que l'on voit sur un champ de bataille, en ne tenant pas assez de compte des transformations que l'artiste doit faire subir à la réalité pour en faire une œuvre poétique, a fait fausse route, nous le croyons. Mais, hâtons-nous de le dire, autant que faire se peut, il a racheté son erreur de système par une habileté, un sentiment pittoresque et un entrain que l'on ne saurait contester. Il a saisi avec un talent remarquable la physionomie générale, le geste, le caractère du soldat français ; il a su ordonner avec clarté et logique des toiles gigantesques, disposer avec vraisemblance et faire mouvoir des milliers de personnages ; il n'a sans doute manqué, pour être un grand artiste, à l'homme qui a peint l'assaut de Constantine et la charge de front des chasseurs dans la *Smala*, que cet *au delà* dont parlait récemment M. Sainte-Beuve. Mais nous en voulons à l'auteur de tant de pages éclatantes d'avoir autorisé par son exemple une école qui multiplie outre mesure des œuvres dans lesquelles se trouvent sans doute des qualités estimables, mais qui ne satisfont certainement ni le stratégiste ni celui qui, dans

une œuvre d'art, cherche avant tout la beauté.

M. Meissonier ne pouvait guère concevoir son sujet d'une manière héroïque comme l'eussent fait Gros ou Raffet. Son talent ne le porte pas de ce côté, et il avait d'ailleurs, croyons-nous, un programme dont il ne pouvait pas sensiblement s'écarter. Mais il s'est gardé avec le plus grand soin de nous représenter la bataille elle-même, et si l'on tient compte de la manie d'exactitude de notre époque et des aptitudes particulières de l'artiste, on trouvera qu'il a évité la plupart des écueils que présentait son sujet, et qu'il en a tiré le meilleur parti possible.

Ce n'est donc pas la bataille de Solferino qu'a traitée M. Meissonier, mais un épisode de cette bataille, l'attaque de la colline qui lui a donné son nom, et dont la prise a décidé la victoire. L'ordonnance du tableau est très-simple et très-claire. A la droite du spectateur, la colline, surmontée de la tour et des cyprès devenus historiques, et dont les voltigeurs commandés par le général Camou et un peu débandés par les difficultés de la pente et du combat, sont sur le point d'atteindre le sommet. Plus bas, massées derrière des rideaux d'arbres et des plis de terrain, des

réserves qui attendent immobiles l'ordre d'avancer. Dans le ravin et précisément au-dessous de la tour, deux canons avec leurs caissons attelés. A gauche, sur une sorte de tertre ou de promontoire qui avance dans le ravin et occupe une grande partie du premier plan du tableau, se trouvent l'Empereur et son état-major, qui suivent avec anxiété les péripéties du combat. C'est dans ces vingt-cinq cavaliers groupés avec beaucoup d'intelligence et de bonheur que se concentre l'intérêt de la composition. Au lieu de quelqu'une de ces boucheries, de ces mêlées hideuses qui, sans rien prouver, irritent l'œil et offensent le goût, M. Meissonier nous fait assister à la bataille en nous la montrant pour ainsi dire réfléchie dans les attitudes et dans les physionomies des personnages qui la dirigent. C'est sur ce petit tertre que se joue cette grande partie ! C'est là qu'est en quelque sorte le nœud moral de l'action. C'est de là que partent les ordres qui font mouvoir 200,000 hommes dans cette arène immense, et je distingue dans tous ces regards anxieusement fixés sur un même point que le fait qui se passe sous mes yeux est décisif et que la lutte est arrivée à son moment suprême.

Il est à peine besoin de dire que toutes les figures du groupe principal sont des portraits et que cette partie du tableau a l'exactitude d'un procès-verbal. L'Empereur, aussi bien par la tournure que par la physionomie, est d'une ressemblance frappante. Immédiatement derrière lui se trouvent les généraux Fleury et Edgar Ney, les maréchaux Vaillant et Regnault de Saint-Jean-d'Angely, les généraux de Montebello, Lebœuf et Mazure, et plus loin, au milieu des officiers, M. Meissonier lui-même, penché en avant sur son cheval. Il y a dans toutes ces figures hautes comme le doigt une diversité, une justesse de pantomine, un caractère individuel d'autant plus remarquable qu'elles sont toutes sous l'empire d'une même émotion, d'un même sentiment. M. Meissonier s'est surpassé dans les chevaux. On pourrait dire non-seulement la race, mais le caractère et le tempérament de chacun de ces animaux.

Trois d'entre eux, qui se détachent du groupe principal, et sont par conséquent très-rapprochés du spectateur, sont étudiés avec un soin vraiment prodigieux. Je ne crois pas qu'on ait jamais rien fait de plus précis que le cheval blanc monté

par M. de Masséna, dont les jarrets, en particulier, sont de petits chefs-d'œuvre d'exécution. La partie antérieure de son corps, entièrement en raccourci, se devine complétement, quoiqu'elle ne soit indiquée que par quelques touches claires au col et aux oreilles. La croupe du cheval du général Froissard n'est pas moins étonnante par la couleur légère du poil lustré, dont les brillants ne dénaturent en rien ni n'amollissent le modelé. Quant à la perspective, elle est excellente, poursuivie dans les détails les plus minimes, et il y a sous ce rapport des difficultés extrêmes surmontées avec l'aisance la plus parfaite. Les chevaux de M. Meissonier résistent à l'examen le plus minutieux ; ils sont irréprochables. Mais il faut les regarder longuement, les étudier à loisir pour apprécier leur perfection. Tout au contraire, la beauté et l'excellence de ceux de Géricault sautent aux yeux.

Les deux canons avec leurs caissons, qui occupent la droite du premier plan, seraient à eux seuls un ravissant tableau. L'arrangement des chariots et de leurs chevaux, vus en raccourci, est excellent. La peinture est grasse et légère tout à la fois. La pantomime du soldat qui prend une gar-

gousse en soutenant de la tête et du bras le couvercle du caisson est d'une vérité parfaite. Le canonnier qui pointe la première pièce, les servants de la seconde qu'on aperçoit dans la fumée, l'officier qui galope au bas de la colline, sont d'une justesse exquise. On ne fait pas mieux, et Wouwermans aurait signé sans hésiter cette partie du tableau de M. Meissonier. La couleur générale de l'ouvrage est convenable, mais elle ne se distingue ni par beaucoup d'harmonie ni par beaucoup d'éclat. C'est avec intention, il est vrai, que M. Meissonier a atténué les tons trop vifs des uniformes, et il s'est habilement tiré d'une des difficultés les plus embarrassantes de son sujet. Le paysage me paraît la partie la plus faible de cet ouvrage. Il est peint d'une manière moins solide que le reste, d'une couleur désagréable, *aigre* et *mince*, et semé de détails peu heureux. Enfin, quoique une erreur de proportion soit chose inouïe dans l'œuvre de M. Meissonier, je dois dire que je crois trop petits les deux soldats autrichiens morts qui se trouvent à gauche du premier plan.

Le tableau en grisaille représentant Napoléon pendant la campagne de France et auquel on a donné le nom caractéristique de 1814, est une des

tentatives les plus sérieuses qu'ait encore faites M. Meissonier. Le sujet est conçu avec simplicité et largeur. Napoléon est à cheval et accompagné de quelques officiers qu'il a laissés en arrière et qui sont à moitié cachés par un pli de terrain. Il est absorbé dans une effrayante contemplation. Je doute que ce soit le champ de bataille qu'il regarde ainsi de son œil profond. Il songe bien plutôt à cette destinée que ne peuvent vaincre les prodiges qu'il renouvelle chaque jour. L'impression que fait ce tableau est forte, et réussir en traitant un pareil sujet n'est pas un petit honneur. Le ciel sombre et orageux est dramatique et saisissant ; le paysage est grand, fermement et grassement peint ; l'harmonie de l'œuvre est complète. Cependant M. Meissonier a peut-être eu tort de dépasser les proportions qu'il adopte d'ordinaire. Évidemment son œil voit en petit.

Une fois déjà, dans son tableau *la Rixe*, il avait essayé, sans beaucoup de succès, de donner d'assez grandes dimensions à ses personnages. Lorsqu'il agrandit ses proportions, les détails deviennent des taches ; mais quoiqu'on puisse relever dans le cheval quelques traits par trop accusés et que les yeux de l'Empereur paraissent

trop grands, ce portrait restera comme un des meilleurs qu'on ait faits de Napoléon.

A tout prendre, M. Meissonier est l'un des peintres les plus éminents et les plus nettement caractérisés de notre époque. Il possède à un haut degré toutes les qualités qui résultent d'une rectitude d'œil extraordinaire, servie par une main d'une extrême habileté. Il voit juste, mais sans froideur. Il sait appuyer sur le caractère important et le fixer d'une manière très-nette et sans l'exagérer. Il a le trait, une touche vive, spirituelle, significative, dont un travail minutieux et patient n'émousse en rien la verdeur. Son dessin, sans avoir beaucoup d'ampleur, est correct et serré; il a de l'accent, et sous ce rapport il l'emporte même sur Terburg et sur Metzu, dont il est loin de posséder la manière large et la couleur charmante. Dans leur petite mesure, ses tableaux sont des œuvres achevées. C'est de la prose, mais de la prose excellente et qui suffit pour exprimer les sujets qu'il traite d'ordinaire. Il n'a jamais abordé le sentiment ni la passion et il eût peu réussi sur ce terrain. Il se tient volontiers dans une région moyenne, et la plupart de ses personnages n'expriment que des sentiments ordinaires. Il est par-

fait, mais à condition de ne pas dépasser certaines limites. Il a toutes les qualités qui désarment la critique : il manque de celles qui excitent, et à juste titre, le plus l'enthousiasme et l'admiration. C'est au goût, au sentiment pittoresque et à la raison qu'il s'adresse. Il sera, moins que d'autres peintres d'un talent égal au sien, le jouet de la mode. Je ne voudrais pas répondre que l'engouement que l'on a aujourd'hui pour ses œuvres ne s'affaiblisse jamais ; mais on ne laissera pas tomber dans l'oubli ces petites toiles où un artiste spirituel, sincère, ingénieux, a déployé tant de ressources, a mis tant de consciencieux labeur, a fait éclater tant de qualités facilement appréciées par la foule, et quelles que soient les modifications qui se produiront dans le goût du public, ces tableaux sont de ceux que l'on ne mettra certainement jamais au grenier.

1863.

DE LA PEINTURE MURALE

A PROPOS DES FRESQUES EXÉCUTÉES PAR M. MOTTEZ DANS LA CHAPELLE DE SAINT-MARTIN, A SAINT-SULPICE

Les églises, assez nombreuses, élevées à Paris et en France depuis quelques années, celles qui sont en construction dans ce moment, ne se recommandent pas par l'originalité, tant s'en faut ; elles sont convenables, c'est tout ce qu'on en peut dire. Mais puisque l'imagination, l'invention manquaient à leurs auteurs, il faut leur savoir gré d'avoir donné à des édifices destinés au culte, mieux que ne l'ont fait quelques architectes plus anciens, le style qui convient à une destination précise, et de les avoir disposés d'une manière qui répond au but spécial qu'ils doivent atteindre. Ils eussent pu, il est vrai, sans s'éloigner des types consacrés et en se bornant à se servir d'éléments

connus, donner à ces monuments un caractère de beauté qui leur manque très-généralement. Mais enfin, à défaut de génie, ils ont montré de la sagesse et du bon sens. Ils ont compris qu'une église chrétienne ne devait pas être faite sur le modèle d'un temple grec; que la Madeleine et Sainte-Geneviève n'étaient que de lourds anachronismes; qu'il fallait tenir compte des nécessités du culte et des cérémonies, et que la forme naturelle de l'architecture religieuse est celle qui, contemporaine des dogmes immobiles du catholicisme, s'est déterminée d'après leurs exigences et pour ainsi dire modelée sur eux. C'est donc avec raison qu'ils ont utilisé pour ces constructions modernes les éléments que leur fournissaient les styles byzantin, roman ou gothique, et qu'ils ont employé, soit seuls, soit en les combinant, le fer à cheval, le plein-cintre et l'ogive. Il y a tout lieu de penser que la forme la plus parfaite de chaque idée a été trouvée dans le temps de son plus complet épanouissement et par ses plus fervents sectateurs; et si l'on voulait aujourd'hui élever un temple à Minerve, il faudrait refaire le Parthénon.

Mais quelle règle doit-on suivre pour décorer ces églises modernes, construites d'après des

types anciens? La réponse à cette question n'est pas facile; elle ne saurait surtout être absolue. En thèse générale cependant, on devra respecter l'unité de style, et les mêmes idées qui ont dirigé l'architecte guideront aussi le peintre et le sculpteur. L'archéologie est, il est vrai, pour l'artiste un écueil des plus dangereux. Le savoir ne peut en aucun cas remplacer l'inspiration. Il vaudrait infiniment mieux que ces monuments, qui répondent à des idées, à des doctrines anciennes, eussent été tous construits et décorés dans le temps où ces idées et ces doctrines florissaient. Mais puisque nous élevons et que nous décorons encore aujourd'hui de pareils édifices, il faut bien prendre un parti, et je crois que l'on peut soutenir que le mode d'ornementation le plus convenable et le meilleur est celui qui se rapproche le plus du style du monument qu'il s'agit de décorer. Nous ne le savons que trop, l'imagination de l'artiste risque de s'émousser, de s'affadir dans ces réminiscences du passé. Cet art rétrospectif est loin d'être favorable au développement de l'originalité; mais entre deux maux faut-il encore choisir le moindre. D'ailleurs, en adoptant le style large, simple, grandiose des peintres et des sculpteurs anciens,

en respectant le caractère non-seulement religieux mais liturgique des sujets, l'artiste ne s'interdira nullement de pénétrer son œuvre d'un sentiment personnel qui la rende réelle et vivante. Il aura sans doute à lutter contre des difficultés très-graves, mais ces difficultés ne sont pas absolument insurmontables. Il ne s'agit pas d'une imitation servile. On se gardera d'affecter des ignorances et des faiblesses qui tiennent à l'époque et nullement à la volonté des auteurs des grandes œuvres de la première période de la Renaissance. Ces maîtres illustres faisaient de leur mieux. Il ne faudrait pas croire que leurs erreurs fussent volontaires et dues à un spiritualisme puéril. Leur main malhabile n'exprimait qu'imparfaitement leurs nobles, leurs sublimes pensées. S'ils revenaient aujourd'hui, ils adopteraient les progrès que nous avons accomplis. Qu'on se pénètre donc de l'élévation, du caractère religieux de leurs ouvrages, et que, par une sorte de compromis, on emploie les moyens nouveaux qui peuvent exprimer avec le plus de force les idées dont nous ne pouvons changer la nature à notre gré. On a tenté la méthode contraire. On peut voir dans quelques-unes de nos églises ce qu'ont produit ces essais

conçus dans un sentiment tout moderne : des œuvres mesquines, ridicules, presque inconvenantes.

Depuis une trentaine d'années quelques artistes distingués sont entrés dans la voie que nous indiquons. Ce sont, si nous ne nous trompons, les belles peintures de MM. Orsel et Perin à Notre-Dame-de-Lorette, qui ont inauguré et déterminé cette espèce de réveil religieux de l'art. Plusieurs élèves de M. Ingres ont exécuté d'importantes décorations murales en s'inspirant des mêmes principes. Sans affecter un archaïsme puéril, ils ont appliqué à des sujets liturgiques les doctrines sévères de leur illustre maître. Hippolyte Flandrin dans ses vastes compositions de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain-des-Prés, M. Amaury Duval à Saint-Merry et à Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Sébastien Cornu dans sa belle chapelle de Saint-Séverin, ont réussi à conserver un caractère essentiellement religieux à des œuvres exécutées avec les ressources de la science moderne.

M. Mottez, dont nous nous occupons spécialement aujourd'hui, s'est écarté sur quelques points de la route suivie par ses émules. Dans ses pein-

tures du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, il a cherché le style et la manière des grands fresquistes du XIVe et du XVe siècle; et, ce qui donne à ses tentatives un intérêt très-vif et tout particulier, il a adopté leurs procédés matériels aussi bien que leur inspiration, et repris la peinture à fresque, délaissée et presque complétement détrônée depuis trois cents ans par l'huile et par l'encaustique. La peinture à l'huile convient moins qu'aucune autre à la décoration des murailles. Elle est d'une exécution longue et compliquée; elle noircit beaucoup; elle s'écaille; et quelles que soient les précautions que l'on prenne, elle présente des brillants qui rendent son emploi à peu près impossible. L'encaustique tel que le pratiquaient les anciens, c'est-à-dire en chauffant la muraille peinte de manière à y faire pénétrer les couleurs entraînées par la cire à demi liquéfiée, puis en frottant la peinture pour lui donner de la légèreté et de l'éclat, est d'une grande solidité, comme le prouvent les peintures grecques qui existent encore. Elle est également d'un très-bel effet, mais son exécution offre d'assez grandes difficultés. Les procédés des peintres anciens nous sont imparfaitement connus, et

quelques tentatives faites il y a un petit nombre d'années n'ont donné, semble-t-il, que des résultats peu encourageants, car je ne sache pas qu'elles aient été poursuivies. La plupart de nos artistes ont adopté en dernier lieu une sorte de peinture qui porte assez mal à propos le nom d'encaustique. D'après cette méthode, les couleurs préparées à l'huile sont mêlées d'une proportion de cire dissoute dans de l'huile d'aspic, ou plus souvent dans de l'essence de térébenthine. Lorsque le travail est achevé, on passe en guise de vernis un lait de cire pour enlever les brillants qui auraient pu se produire. On obtient par ce moyen, en partie tout au moins, le mat de la fresque, et on a l'avantage de pouvoir corriger et retoucher comme dans la peinture à l'huile. Il est vrai que cet avantage lui-même est un danger, puisque cette facilité de revenir indéfiniment sur son travail peut donner la tentation de surcharger une décoration murale, qui doit être exécutée d'une manière très-simple et très-large, de ce précieux, de ce fini, de ces recherches de détail qui ne conviennent qu'à la peinture de chevalet. Même au point de vue purement technique, le résultat de cette méthode est loin d'être satisfaisant. La soli-

dité de ce genre d'encaustique est douteuse; l'aspect en est lourd, opaque, sans accent, terne et mou, et, tout compte fait, on pourrait renoncer à un procédé commode, mais qui présente de si graves inconvénients. Dans la fresque, rien de pareil. C'est la peinture monumentale et décorative par excellence. Simple, large, sommaire, toute de premier jet, telle qu'une parole éloquente et concise, elle convient mieux qu'aucune autre méthode aux sujets élevés, pathétiques, grandioses, à ceux dans lesquels la pensée et le sentiment veulent éclater et resplendir. Elle excite l'imagination de l'artiste et sollicite l'essor et les audaces du génie. Plus elle nécessite de maturité dans le projet, plus elle exige de rapidité, de décision, d'impétuosité dans l'exécution [1]. De là.

1. La fresque dont la grâce à l'autre * préférée
Se conserve un éclat d'éternelle durée,
Mais dont la promptitude et les brusques fiertés
Veulent un grand génie à toucher ses beautés.
. . . . . .
Mais la fresque est pressante et veut sans complaisance
Qu'un peintre s'accommode à son impatience,
La traite à sa manière et d'un travail soudain
Saisisse le moment qu'elle donne à sa main.

* La peinture à l'huile.

son caractère frappant, imprévu, et cependant calme, sérieux, immuable. C'est une victoire longuement préparée qu'on achète par quelques heures de combat. Elle exclut les détails et ne se prête à aucune de ces recherches, de ces minuties, qui amusent les yeux, et, en détournant l'attention, diminuent la force de l'impression. La simplicité est pour elle une inexorable loi, et l'on peut dire qu'elle est riche de sa pauvreté. Elle donne aux scènes gracieuses elles-mêmes quelque chose de sérieux et de touchant, une sorte de beauté pénétrante et fière qui les relève et les ennoblit. Au point de vue technique, elle est limpide, légère, parfaitement mate. Elle s'allie de la manière la plus heureuse à l'architecture, dont elle est le complément naturel. Le blanc de chaux (blanc de Saint-Jean) qu'on emploie pour les lumières, lui donne, par son ton et par sa nature,

La sévère rigueur de ce moment qui passe
Aux erreurs d'un pinceau ne fait aucune grâce;
Avec elle, il n'est point de retour à tenter
Et tout au premier coup se doit exécuter.
Elle veut un esprit où se rencontre unie
La pleine connaissance avec le grand génie
Secouru d'une main propre à le seconder,
Et maîtresse de l'art jusqu'à le gourmander.

MOLIÈRE, *La Gloire du dôme du Val-de-Grâce.*

beaucoup de douceur et de charme, et l'on dirait qu'il forme une sorte de lien sensible à l'œil entre la décoration et le monument dont il rappelle la couleur générale. L'éclat de ce blanc est tel que grâce à lui on peut arriver à une vigueur et à un ressort suffisant sans sortir d'une gamme comparativement claire, douce et limpide. En pareille matière tout est affaire de relation. Si l'on pouvait employer un rayon de soleil pour exprimer les lumières et pour remplacer le blanc dans le mélange des couleurs, les mêmes tons que nous employons pour les demi-teintes serviraient pour les ombres. Tout au contraire, lorsque les blancs sont ternes, sans éclat, sujets à jaunir par le temps, il devient nécessaire de forcer les ombres, afin de conserver la dégradation nécessaire. Or, il saute aux yeux que des peintures noires et lourdes appliquées sur les murs d'un monument ne sauraient produire que l'effet le plus déplorable, puisqu'elles forment autant de plaques sombres qui rompent et contrarient les lignes de l'architecture.

Sous le rapport de la solidité, les fresques exécutées dans de bonnes conditions, défendues des intempéries et des injures des hommes, paraissent devoir vivre autant que les monuments qu'elles

décorent. Nous en possédons qui sont dues à des artistes grecs et romains. Quelques-unes de celles qui se trouvent dans les catacombes datent du IVe et du Ve siècle de notre ère. Enfin, quoique oubliées et méprisées pendant longtemps, exposées à mille causes de dégradation, un très-grand nombre de peintures murales de la première époque de la Renaissance sont encore dans un état presque parfait de conservation. Les fresques de Giotto à Florence, à Assise, à Padoue; celles de Taddeo et d'Agnolo Gaddi dans l'église de Santa-Croce; de Simone Memmi et de Taddeo Gaddi dans la chapelle des Espagnols à Florence; d'Orcagna au Campo-Santo de Pise, et tant d'autres, se sont conservées presque intactes, et tout porte à croire que, soignées et entretenues comme elles le sont maintenant, elles échapperont pendant de longues années encore à la destruction. Le temps a même donné à quelques-unes de ces fresques qui se trouvent dans des conditions favorables une beauté que les peintres n'avaient pas prévue et qui contribue à leur solidité. La chaux, en se cristalisant à la surface, les a recouvertes d'un émail, d'une sorte de *patine* d'un effet charmant. Cet effet s'est produit d'une manière toute parti-

culière sur les peintures du Masaccio de la chapelle Brancacci aux Carmes de Florence, du Ghirlandajo à Sainte-Marie-Nouvelle dans la même ville, ainsi que sur celles d'Agnolo Gaddi et de Filippo Lippi dans la cathédrale de Prato [1].

C'est donc avec beaucoup de raison, suivant moi, que quelques-uns de nos peintres d'histoire, et M. Mottez plus qu'aucun autre, ont fait des efforts sérieux pour remettre en honneur ce beau genre. M. Mottez a exécuté à la fresque plusieurs ensembles importants, et il a prouvé d'une manière décisive, non-seulement que les méthodes dont se servaient les anciens n'étaient pas perdues, mais

1. La fresque a cependant deux ennemis redoutables : le salpêtre et l'humidité. Sous notre climat variable, on ne devrait l'employer qu'à l'intérieur des monuments, réservant pour la décoration extérieure la peinture sur lave ou sur brique, qui est un véritable émail et qui mérite plus qu'aucune autre le nom de *peinture pour l'éternité* que le Ghirlandajo donnait à la mosaïque. Des essais du plus haut intérêt, et qui paraissent tout à fait concluants, ont été faits dans ce sens depuis quelques années. M. Sébastien Cornu a exécuté sur lave une importante peinture destinée à l'église de Saint-Leu-Taverny et dont la réussite était complète. J'en dirai autant de la grande copie sur briques, par M. Paul Balze, d'après une fresque de la villa Magliana, attribuée à Raphaël, que l'on a vue à la dernière Exposition et qui vient d'être placée dans la cour de l'école des Beaux-Arts.

que cette peinture, appliquée à la décoration des monuments religieux, gardait toute la supériorité que lui reconnaissaient nos ancêtres. Les fresques du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois avaient beaucoup frappé il y a une vingtaine d'années. On accusait cependant M. Mottez d'avoir dépassé le but en imitant d'une manière trop textuelle les maîtres du XIVe siècle. Ces peintures, bien entendues au point de vue décoratif, paraissent en effet un peu vides. On y trouve la grande ordonnance, le style large et simple des grands fresquistes florentins, mais on reprochait à M. Mottez des imperfections volontaires et une recherche d'archaïsme qui sentent un peu le zèle du néophyte. M. Mottez a tenu compte de ces observations. Dans les peintures de la chapelle de Saint-Martin, à Saint-Sulpice, qu'il vient de terminer, il se montre plus maître qu'il ne l'a jamais été des procédés matériels et complétement affranchi des préoccupations dont nous parlons. Ses nouvelles compositions sont plus libres, plus individuelles, moins symétriques ; son modelé est plus accusé, et plus ferme. Il utilise, dans la mesure qu'admet ce genre de peinture, les progrès accomplis depuis quatre siècles, et nous espérons que le résultat

qu'il vient d'obtenir l'encouragera à persévérer dans cette voie.

Les sujets des deux grandes compositions que M. Mottez a exécutées dans la chapelle de Saint-Sulpice sont empruntés à la légende de saint Martin. Sur l'une des parois, c'est saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. M. Mottez s'est exactement conformé au récit de *la Légende dorée*. Saint Martin, très-jeune encore et malgré le désir qu'il avait d'embrasser le christianisme et de se livrer à la vie monastique, fut forcé de partir pour la guerre, en remplacement de son père, tribun des soldats sous les empereurs Constantin et Julien. En sortant de la ville par un jour d'hiver, il rencontra un pauvre presque nu à qui personne n'avait encore fait l'aumône. Il descendit aussitôt de cheval, et partageant son vêtement avec son épée, il en donna une partie au malheureux. Dans le haut de la fresque de M. Mottez. le Christ apparaît entouré d'anges; dans le bas, la scène se détache sur un fond d'architecture simple et sévère. Le second plan est occupé par un char attelé de bœufs, ainsi que par le cheval du saint que tient un serviteur. Sur le devant, d'un côté une femme portant un vase sur la tête et

menant un enfant par la main se prépare à passer le pont qui traverse le torrent glacé. A droite, une autre femme joint les mains en signe d'admiration et de compassion. Au milieu, le jeune soldat coupe le pan du manteau dont s'enveloppe le pauvre à genoux devant lui. La figure du saint est d'un beau caractère; la pose et le mouvement sont justes et très-francs. La tête, quoique jeune, a une expression frappante de bonté et de commisération. Le groupe de gauche est une des meilleures parties du tableau. La femme est drapée d'une manière pittoresque et grandiose; l'enfant qui l'accompagne est charmant de mouvement et d'expression. La composition, librement et largement conçue, est bien remplie par ce petit nombre de personnages. Sans symétrie affectée, elle est d'aplomb, et remplit les conditions exigées par la décoration monumentale.

Sur la seconde paroi, M. Mottez a représenté la résurrection d'un mort. Saint Martin avait fondé un monastère près de Poitiers. « Pendant une absence qu'il fit, un de ses catéchumènes mourut avant d'avoir reçu le baptême. De retour, il apporta le cadavre dans sa cellule et le rappela à la vie par ses oraisons. Le mort raconta que la sen-

tence ayant été rendue contre lui, deux anges le conduisaient aux régions ténébreuses, lorsqu'il fut suggéré au souverain juge que c'était pour lui que Martin priait. Les anges eurent alors l'ordre de le ramener. » Le peintre a choisi le moment où le mort à demi réveillé se soulève dans sa bière. Les moines s'écartent en exprimant par leurs gestes l'étonnement et l'effroi que leur cause ce miracle. Le saint, à genoux sur le devant du tableau, les mains levées au ciel, absorbé dans sa supplication, ne voit rien de ce qui se passe autour de lui. L'expression de sa tête, illuminée par l'espérance et par l'extase, reste gravée dans l'esprit. M. Mottez comprend et cherche ce qui fait bien en décoration. Il expose clairement et simplement ses sujets. Il a le courage de ne pas multiplier les épisodes et les détails, et il sait attirer l'attention sur ses personnages importants, sur les points capitaux de ses compositions.

M. Mottez n'a reculé devant aucun labeur pour se rendre maître des procédés des fresquites anciens. Il ne s'est pas contenté des renseignements que nous donnent sur ce sujet Vasari et d'autres auteurs du XVIe siècle; il a voulu remonter aux sources. Il a mis un zèle et une conscience qu'on

ne saurait trop louer à se préparer à l'exécution des travaux qui lui étaient confiés. Il a traduit et annoté *le Traité de la Peinture* [1], de Cennino Cennini. Ce livre devrait être entre les mains de tous les peintres. Il renferme les renseignements les plus précis et les plus complets sur les méthodes employées par les artistes du XIVe et du XVe siècle. J'espère revenir un jour avec quelque détail sur ce curieux ouvrage. Cennino était plus compétent que personne pour traiter un pareil sujet. Élève d'Agnolo Gaddi, le fils de Taddeo, lui-même élève de Giotto, Cennino écrivit son livre en 1437, à l'âge de quatre-vingts ans, de sorte que la plus grande partie de son existence s'était écoulée dans le temps où florissaient la fresque et la *tempera*, et les renseignements qu'il nous donne méritent une entière créance. Les procédés matériels de ce grand art nous sont donc parfaitement connus, et les obstacles que rencontrent les tentatives qui se font aujourd'hui pour relever la peinture religieuse comprise dans le sens liturgique viennent bien moins de notre ignorance que des conditions

1. *Traité de la Peinture* de Cennino Cennini, traduit par M. Victor Mottez. Paris, Renouard, 1858.

intellectuelles et morales où se trouvent l'artiste et le public.

Ces conditions ont en effet beaucoup changé. Au XIVe siècle l'art était pour ainsi dire une branche du sacerdoce. A une époque où les livres étaient rares, où l'ignorance était extrême, les peintres où les sculpteurs avaient pour mission spéciale de manifester dans un langage intelligible pour tous les scènes importantes des livres sacrés et les légendes religieuses. Le traité de Cennino montre à chaque page l'idée qu'on se faisait alors de l'artiste et de l'art. Il s'ouvre par ces lignes :

« Ici commence le livre de l'art, fait et composé par Cennino da Colle, en révérence de Dieu, de la Vierge Marie..., en révérence de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo Gaddi, maîtres de Cennino, et pour l'utilité, le bien et le profit de qui veut parvenir audit art. »

Il se termine par une invocation.

« Prions le Très-Haut, Notre-Dame, saint Jean, saint Luc, évangéliste et peintre, etc., qu'ils nous

donnent grâce et courage pour soutenir et supporter en paix les charges et fatigues de ce monde ; et à qui étudiera ce livre, qu'ils accordent la grâce de bien le comprendre et de bien le retenir, afin qu'ils vivent en paix de leur sueur, qu'ils maintiennent leur famille en ce monde par le secours de la grâce, et qu'ils aillent dans l'autre avec gloire, parmi tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il. »

Dans son chapitre sur l'étude du dessin, Cennino, après avoir dit au jeune peintre : « Remarque que le guide le plus parfait que l'on puisse avoir, la meilleure direction, la porte triomphale qui conduit au dessin, c'est la nature ; dessiner d'après nature passe avant tout, » ajoute aussitôt :

« Ta vie doit être rangée comme si tu étais étudiant en théologie, philosophie ou toute autre science, usant avec tempérance du boire et du manger. Deux fois par jour suffisent, te contentant de pâtes et de vins légers ; veillant à éviter à ta main de trop fréquentes fatigues, comme de jeter des pierres, des pieux de fer ou toute autre chose qui lui sont contraires et la font trembler.

Une autre chose peut rendre ta main si légère et tremblante qu'elle vacillerait au vent comme une feuille de papier : c'est la compagnie trop fréquente des femmes... »

Je n'insiste pas sur la signification de ces conseils d'hygiène physique et morale. Je n'ai voulu faire autre chose que constater l'idée que l'artiste avait alors de l'importance et du caractère de la mission qu'il remplissait. Quant au public, il n'a pas moins changé que l'artiste. Le monde n'a pas empiré depuis quatre siècles, tant s'en faut, mais il s'est profondément modifié. Au sortir des convulsions du moyen âge, l'homme était plus encore que maintenant étranger et voyageur sur la terre. Les grandes tempêtes qui avaient précédé la Renaissance commençaient à peine à s'apaiser. La société était mal assise : l'anxiété, l'incertitude étaient partout. L'existence monotone et tolérable que nous menons aujourd'hui ne saurait donner aucune idée de l'état d'inquiétude et de trouble qui régnait alors. On vivait ballotté entre les souvenirs de misères sans nom et l'espérance de destinées meilleures que l'on n'apercevait que vaguement encore. Au milieu de ces pestes, de ces famines, de ces guerres

civiles, de ces déchirements de toute sorte qui désolaient l'Europe centrale à cette époque, l'imagination se réfugie dans le merveilleux et dans l'extase, et, pour échapper à la dure réalité, se crée un monde magique tout peuplé de visions et de prodiges. Au-dessus de la terre, où règne le mal, s'ouvre un ciel resplendissant où l'homme cherche un adoucissement, une consolation à ses douleurs. L'âme agitée ne connaît pas de mesure; elle se débat entre les terreurs de l'enfer et les enchantements du paradis. On écrit des livres terribles comme celui de Dante, et d'autres d'une naïveté enfantine et charmante, comme ces historiettes, ces *fioretti* de saint François, où des personnages presque contemporains, en communication directe et constante avec la Divinité, sont doués d'une sorte de vie intermédiaire qui n'est celle ni de l'homme ni de l'ange. Ainsi qu'il arrive à l'origine de chaque civilisation, les idées s'expriment par des images; la légende règne, le miracle est partout. Toutes les croyances religieuses prennent un corps; toutes les fictions que créent ces imaginations crédules et rajeunies deviennent des réalités. Le peintre est compris non-seulement quand il représente des sujets sa-

crés, mais tout aussi bien pour le moins quand il donne pour texte à ses tableaux ces traditions populaires que les enfants connaissaient avant de savoir parler. La tâche du peintre religieux était facile alors. On saisissait sa pensée à demi-mot. Ses ouvrages répondaient à des préoccupations générales. Il était en communion directe et intime avec le public. Son génie était soutenu et sans cesse excité par l'enthousiasme populaire. Il n'en est plus ainsi. Les sujets légendaires, et même les sujets religieux, sont moins compris maintenant qu'ils ne l'étaient autrefois. Les mêmes idées règnent encore, mais elles ont pris une forme plus abstraite. De sorte que l'artiste, au lieu d'être porté par le courant, est forcé de lutter contre lui, et que, s'il a le goût de ce grand art qui resplendit au commencement de la Renaissance italienne, il est forcé d'en rechercher péniblement la tradition, et de retrouver avec effort une langue qu'on ne parle plus et qu'on ne comprend guère aujourd'hui.

1864.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

ET LE DÉCRET DU 13 NOVEMBRE

La réorganisation de l'école des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome a soulevé une très-vive émotion parmi les artistes et même dans le public. Nous avons cru bien faire en nous abstenant jusqu'ici de nous mêler à ces débats passionnés ; mais il nous semble que le moment est venu où il est possible d'exprimer sur ce grave et difficile sujet une opinion réfléchie, et d'apprécier avec calme les modifications apportées par le décret du 13 novembre à la constitution de ces deux célèbres établissements. On nous permettra, dans la discussion de mesures qui peuvent avoir l'influence la plus sérieuse sur l'avenir de l'art dans notre pays, de laisser com-

plétement de côté tout ce qui touche aux personnes, tout ce qui pourrait irriter des blessures récentes ou exciter des susceptibilités particulières qui, pour être naturelles et légitimes, n'intéressent cependant pas directement la chose publique.

L'école de France à Rome est une de nos plus anciennes institutions nationales. Fondée par Louis XIV et Colbert, son organisation ne subit pas de modifications importantes jusqu'à la Révolution. Supprimée un moment par une loi de 1793, ainsi que les autres académies et sociétés littéraires ou savantes dépendant de l'État, elle fut rétablie lors de la création de l'Institut par les lois des 22 août et 25 octobre 1795, et mise sous la tutelle de cet établissement. La loi du 4 avril 1796, complétant les dispositions prises l'année précédente, fixa le règlement de l'Institut et chargea en particulier les sections de peinture, de sculpture et d'architecture, les seules qui existassent alors, de désigner les artistes qui, ayant mérité le grand prix, devraient être envoyés à Rome. Ce ne fut qu'en 1803 que Napoléon créa trois nouveaux concours, pour les graveurs en taille-douce, pour les graveurs en médailles et

en pierres fines et pour les compositeurs de musique, concours que l'Académie des Beaux-Arts, fut appelée à juger comme ceux institués par la loi de 1796, et dont elle dut également faire les règlements et déterminer les programmes. Les deux institutions restèrent pendant assez longtemps dans la dépendance du ministère de l'intérieur. L'Institut ressort aujourd'hui du département de l'instruction publique. L'école de Rome, après avoir passé par le ministère d'État, appartient depuis peu de temps à celui de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Telle est en quelques mots l'histoire de ces deux institutions et des relations qui les liaient l'une à l'autre, relations que le décret du 13 novembre vient de rompre brusquement.

Quant à l'école des Beaux-Arts, en vertu de son règlement constitutif du 4 août 1819, elle s'administrait elle-même au moyen d'une assemblée de tous les professeurs qui déléguait ses pouvoirs à un comité formé de cinq personnes et chargé de faire exécuter les règlements, les décisions prises en conseil général, ainsi que de correspondre avec le ministre. Les professeurs se recrutaient eux-mêmes, et par suite d'un usage auquel on

n'a, si je ne me trompe, que très-rarement dérogé, ils étaient choisis parmi les membres de l'Institut. Ces nominations, que l'administration soumettait, il est vrai, à la sanction du chef de l'État, étaient toujours ratifiées ; de sorte qu'en fait cette petite république jouissait d'une indépendance à peu près complète vis-à-vis de l'administration. L'Académie n'avait d'autorité directe ni sur l'école de Paris ni sur celle de Rome ; mais son influence y dominait absolument, puisque les professeurs étaient toujours pris dans son sein, qu'elle était chargée de préparer les programmes des concours, de décerner les grands prix, de juger les ouvrages que les pensionnaires étaient tenus à envoyer de Rome, et de distribuer aux élèves les plus méritants des encouragements qu'avaient mis à sa disposition des donataires généreux. C'étaient les mêmes idées, les mêmes doctrines, les mêmes traditions qui régnaient dans ces deux écoles et à l'Académie, et en réalité lorsqu'on parle des unes on parle de l'autre.

Le décrêt du 13 novembre poursuit un double but : il réorganise l'école des Beaux-Arts et l'académie de France à Rome sur des bases nouvelles ; il enlève radicalement à la quatrième

classe de l'Institut l'autorité qu'elle exerçait sur ces deux établissements en vertu des lois et règlements que nous avons cités, pour la donner à l'administration. Examinons d'abord les modifications importantes que le décret apporte au régime intérieur des deux écoles qu'il a l'intention de réformer.

La constitution qui régissait l'école des Beaux-Arts portait la trace évidente des idées qui dominaient à l'époque où elle a été fondée. On redoutait alors par-dessus tout, de mettre l'autorité entre les mains d'un seul. Afin d'éviter les abus de la centralisation et les tracasseries des bureaux, le gouvernement républicain donna à l'École une existence presque indépendante et des institutions capables de la mettre à l'abri de l'intervention directe de l'administration, à qui on ne saurait demander une compétence parfaite dans des matières qui exigent des dispositions et des études très-spéciales. Les liens qui la rattachaient au pouvoir central étaient d'une extrême légèreté et ne gênaient en rien sa liberté d'action. Cette organisation, qui mettait dans les mêmes mains l'enseignement et l'administration, qui chargeait les

mêmes personnes de décréter des règlements et de les exécuter, avait des inconvénients et donna lieu à des plaintes fondées. Les abus trouvent toujours moyen d'atteindre et de vicier un pouvoir sans contrôle; et il est tellement vrai que c'est à l'exagération d'un principe exclusif plutôt qu'à la valeur des hommes honorables et éminents qui composaient le personnel de l'École, qu'il faut attribuer l'état de marasme dans lequel était tombé cet établissement, qu'une autre institution fondée à la même époque et sous l'empire des mêmes idées a mérité les mêmes reproches. Le Muséum d'histoire naturelle vient à son tour d'être reconstitué par un décret tout récent, motivé sur un rapport du ministre de l'instruction publique, que l'on peut citer comme un modèle de libéralisme bien entendu et de raison, de respect pour les droits acquis et de convenance. Le ministre nous paraît avoir apprécié avec le plus rare discernement cette juste proportion de liberté et d'autorité nécessaires à la bonne organisation d'un établissement spécial, et les principes qu'il a posés sont ceux qui doivent être suivis dans des réformes de cette nature.

La création d'un emploi de directeur-admi-

nistrateur de l'École est une mesure excellente à laquelle nous applaudissons sans réserve. Sous l'ancienne législation, le directeur était nommé par ses pairs et pour une année seulement. L'administrateur d'aujourd'hui savait qu'il passerait demain au rang d'administré, et si l'on ajoute que les professeurs de l'École, appartenant tous à l'Institut, étaient attachés l'un à l'autre par les liens de la confraternité académique, on pourra supposer sans injustice qu'un pareil état de choses donnait lieu à des tolérances réciproques, à des complaisances mutuelles, qui n'étaient pas dans l'intérêt du service. Le terme d'une année assigné aux fonctions du directeur était trop court, la commission dont il était chargé avait un caractère trop transitoire pour qu'on doive s'étonner qu'un pareil gouvernement manquât de l'esprit de suite, de la fermeté et de la résolution nécessaires. En séparant nettement l'administration de l'enseignement, en nommant un directeur pour une période de cinq années, en rattachant l'École d'une manière précise et efficace au pouvoir central, l'administration n'a fait que rentrer dans ses droits, appliquer à un établissement public les principes qui doivent domi-

ner en pareille matière, et se ressaisir d'une de ses plus incontestables prérogatives.

Mais autant le décret est dans la vérité pour ce qui concerne l'administration, autant il nous paraît avoir dépassé le but à l'égard de l'enseignement. L'assemblée des professeurs était tout, elle n'est plus rien. Le comité directeur gouvernait presque sans contrôle, il est supprimé et remplacé par une commission nommée par le ministre. Les professeurs se recrutaient eux-mêmes, et cette prérogative leur est enlevée. On ne leur laisse pas même cette faculté que possèdent plusieurs de nos établissements publics. entre autres le Collége de France et le Muséum d'histoire naturelle, de présenter au choix de l'administration deux ou un plus grand nombre de candidats, et l'on sait cependant quels excellents résultats a produits cette combinaison, qui éclaire l'administration, tout en lui laissant une autorité suffisante et le prestige. Je ne veux faire aucune supposition désobligeante. Appelée à accomplir une tâche difficile et délicate, l'administration, j'en suis persuadé, s'entourera de lumières, consultera des hommes compétens; elle comptera d'ailleurs au nombre de ses membres

des artistes, des hommes de goût, des amateurs. Je mets tout au mieux. Pense-t-elle que ses choix, quelque judicieux qu'ils puissent être, soient reçus avec la confiance et la sécurité qui les accueilleraient s'ils étaient précédés et recommandés au public par une présentation, par un préavis de l'Académie et du conseil des professeurs de l'École? Il suffit de poser la question pour qu'elle paraisse résolue. Il ne faut rien préjuger; tout dépendra sans doute de l'usage que l'administration fera du pouvoir excessif qu'elle s'est attribué. La tyrannie elle-même aurait quelques bons côtés, si l'on pouvait être sûr de l'excellence du tyran. Mais je crains que les élèves de nos écoles et le public ne pensent que la plus parfaite des administrations ne saurait être absolument compétente en matière d'art, et qu'il y aurait avantage à ce que l'Académie et les professeurs de l'École fussent au moins consultés sur un sujet aussi important et aussi délicat.

La nouvelle organisation a introduit des modifications importantes à l'égard de l'enseignement destiné aux élèves. Jusqu'à présent, on faisait à l'École un cours d'histoire générale, obligatoire pour tous les élèves; un cours d'anatomie pour

les peintres et les sculpteurs, des cours de mathématiques élémentaires, de géométrie descriptive, de construction et d'histoire de l'architecture pour les architectes. Cet enseignement, qui laissait à désirer, a été complété par des chaires d'histoire de l'art et d'esthétique, de perspective, de géologie, de physique et de chimie élémentaires, d'administration et comptabilité, de construction et application sur les chantiers, d'archéologie. On comprend que quelques-uns de ces cours ne seront obligatoires que pour les élèves dont ils concernent la spécialité. Il a été décidé en outre que des personnes étrangères à l'École pourraient être autorisées par l'administration à professer sur des matières ayant rapport aux beaux-arts. Ce supplément d'instruction ne pourra être que profitable à nos jeunes artistes, dont l'éducation générale, la culture intellectuelle sont trop souvent des plus incomplètes. Tout ce qui tend à développer l'esprit des élèves de l'École, à augmenter la somme de leurs connaissances, à élargir leur horizon, aura pour résultat de leur permettre de parcourir d'un pas plus sûr et plus ferme la route qu'ils ont choisie. Il faut un homme pour faire un peintre, un sculp-

teur, un architecte, et le danger des spécialités est d'étouffer le libre développement de l'individu. Nous applaudissons tout particulièrement à la création de la chaire de comptabilité, de construction et d'application sur les chantiers. Nos jeunes architectes se sont montrés très-habiles dans les derniers concours; mais on les accuse de faire quelquefois de beaux projets qui sont inexécutables, et de manquer de ces connaissances pratiques qui doivent entrer pour beaucoup dans leur éducation spéciale. Mais si nous approuvons sans réserve la création de ces cours complémentaires destinés à combler les lacunes qui existaient dans l'enseignement de l'École et que les élèves ne pouvaient que difficilement trouver au dehors, nous sommes loin d'accueillir avec la même confiance les réformes radicales qui viennent d'être introduites par la suppression des concours d'émulation, et par l'établissement dans l'École même d'ateliers de peinture, sculpture, etc., où les élèves apprendront leur art sous la direction de professeurs nommés par l'administration. Jusqu'à présent, en ce qui concerne les sections de peinture et de sculpture, par exemple, le dessin et le modelage seulement

étaient enseignés à l'École. Douze professeurs (sept peintres et cinq sculpteurs) se partageaient cette tâche. Chacun d'eux dirigeait pendant un mois l'atelier commun. Cette combinaison, plus commode aux professeurs qu'utile aux élèves, était vicieuse : elle appelait une réforme dont il est regrettable que le corps enseignant de l'École n'ait pas pris l'initiative. Il est évident qu'une instruction ainsi morcelée ne pouvait donner que des résultats imparfaits. Il est nécessaire que le professeur suive l'élève d'un bout à l'autre de l'année ; qu'il s'applique à pénétrer ses dispositions, son genre de talent ; qu'il le connaisse à fond ; qu'il le conduise par des exercices suivis, méthodiques, gradués, vers le but que lui indiquent des aptitudes qu'il a mission de discerner. Au lieu de ces douze professeurs, il fallait en nommer trois ou quatre qui eussent fait de cet enseignement l'affaire principale de leur vie. De ce côté nul embarras. Mais la création des ateliers spéciaux soulève au contraire les plus sérieuses objections. Il ne faut pas oublier que les élèves de l'école des Beaux-Arts ne sont pas des enfants, mais des jeunes hommes entre dix-huit et trente ans ; que la plupart d'entre eux ne sont pas des

commençants et qu'ils ont fait, soit en province, soit à Paris, des études plus ou moins complètes. Il me paraît évident que la méthode suivie jusqu'ici unissait de la manière la plus heureuse et la plus utile, la liberté à laquelle ont droit des artistes de cet âge et cette instruction solide et sévère que l'École a pour mission de leur donner. Il pourra paraître singulier aux personnes qui ne se sont pas occupées spécialement de ces matières que nous donnions une importance aussi considérable à l'étude exclusive du dessin. Il faut sans doute qu'un peintre sache manier le pinceau, qu'un sculpteur apprenne à se servir de l'ébauchoir et du ciseau; mais que l'on consulte sur ce point les artistes les plus compétents, ils répondront unanimement que ces procédés ont besoin de s'appuyer sur une étude très-approfondie du dessin, qui demeure la base essentielle de l'éducation de l'artiste. Au moyen des concours d'émulation, l'École exerçait d'ailleurs sur cette partie des études une surveillance bien entendue, et qui donnait de bons résultats. Les élèves, en dehors des cours qu'ils suivaient à l'École, fréquentaient les ateliers des peintres ou des sculpteurs en renom qui avaient leur confiance. Ils choisissaient

leurs maîtres. C'est là qu'ils pouvaient développer en toute liberté leurs aptitudes naturelles et suivre sans entraves la pente où les poussaient leurs dispositions spéciales. Quant à l'École, elle était moins un établissement d'enseignement complet qu'un centre où des artistes déjà exercés venaient essayer leurs forces en commun, montrer leurs progrès, recevoir des conseils et des distinctions, se faire juger. Les concours particuliers, dont les programmes me paraissent très-bien entendus et sagement combinés, étaient récompensés par des prix et par des mentions qui encourageaient les élèves, les tenaient en haleine en excitant leur émulation, et leur donnaient un commencement de notoriété. Nous sommes convaincus de l'utilité de ces exercices, et nous croyons qu'il ne se passera pas longtemps sans qu'on soit forcé d'y revenir. Substituer des ateliers dans l'École au régime qui a dominé jusqu'ici me semble donc le résultat d'une méprise. L'établissement de ces ateliers est, en outre, une mesure gênante, car, bien que d'après une disposition de la nouvelle législation, qui sur ce point ne fait que confirmer l'ancienne, des artistes tout à fait étrangers à l'École aient le droit de se présenter au concours pour le grand

prix, il n'en est pas moins vrai que les élèves pourront craindre de diminuer leurs chances de succès en fréquentant les ateliers de professeurs autres que ceux de l'École. Ils savent en effet que le jury sera nommé par la même administration qui nomme les professeurs, et que les doctrines qui domineront dans l'enseignement officiel seront aussi, selon toutes vraisemblances, celles des juges.

L'ancienne direction de l'École, en faisant du dessin la base presque exclusive de son enseignement, était dans la vérité. Ce serait se faire une étrange illusion que de croire que l'on peut former un artiste habile sans l'arrêter longtemps sur l'étude du dessin. Il ne faut pas confondre la routine avec la doctrine. Nous n'avons que trop de dispositions à courir vite au but, et l'École n'aurait pas mérité la confiance que les élèves mettaient en elle, si, se laissant dominer par leur impatience, elle leur eût permis de franchir les premières difficultés pour remporter rapidement des succès faciles et trompeurs. Que l'on donne aux jeunes artistes ces principes fermes et sévères, qui furent ceux de Titien et de Rubens aussi bien que de Michel-Ange et de Raphaël, et qu'ensuite on les laisse interpréter la nature d'après

leur goût, leur genre de talent, leurs aptitudes particulières. Ce n'est que sur une base solide, profonde, certaine, que l'originalité peut se développer, sans courir le risque de se perdre dans de vaines fantaisies et dans de stériles efforts.

L'institution près l'École des Beaux-Arts d'un conseil supérieur d'enseignement est bonne en elle-même. C'est un contrôle; mais je crains que ce contrôle ne soit plus nominal qu'effectif. En effet, d'après le rapport de M. le surintendant des Beaux-Arts, il se composerait de membres choisis par le ministre, parmi les artistes éminents et les personnes les plus éclairées en matière d'art. Il serait appelé à donner au ministre des avis *purement consultatifs* sur les questions qui précédemment étaient résolues en dernier ressort par l'assemblée générale des professeurs, agissant sous l'influence directe de l'Académie. Or, bien que cette compagnie justement illustre ne soit pas composée d'une manière qui me satisfasse complétement, qu'elle ait négligé de s'associer quelques artistes dont les noms eussent augmenté son prestige, qu'elle ait même refusé d'en accueillir d'autres qui se sont mis sur les rangs, et qu'à tort elle a repoussés, il n'en est pas moins vrai qu'en

matière de beaux-arts elle est avec raison considérée par l'opinion publique comme le corps compétent par excellence, et que tout ce qui se fera sur ce terrain, non-seulement en contradiction avec elle, mais complétement en dehors d'elle, ne sera accueilli qu'avec défaveur et défiance. On pourra insister avec malice sur les erreurs qui se sont glissées dans la composition de la quatrième classe de l'Institut, cependant toute personne instruite de la matière conviendra qu'elle renferme les neuf dixièmes au moins des hommes qui se sont fait en France, depuis cinquante ans, un grand nom dans la carrière des arts. On trouvera, sans doute, en dehors de l'Académie, des artistes distingués, des hommes de science et de goût dont l'opinion ne manque pas de valeur; mais pour remplir avec utilité les fonctions de membre du conseil supérieur de l'École, le mérite ne suffit pas : il faut la notoriété. Quelques membres de l'Académie feront il est vrai partie de ce conseil ; mais le caractère purement consultatif que le décret lui attribue diminue singulièrement l'importance de ces choix. L'administration s'est réservé, et nous ne feindrons pas de nous méprendre sur ses intentions,

elle a voulu se réserver une omnipotence absolue. Elle règne et gouverne. Or, eût-elle en matière d'art la compétence et l'autorité de l'Académie (et elle n'aura jamais ni sa compétence ni son autorité), le public s'inquiétera de voir le pouvoir mis uniquement dans les mains de personnes que ne recommande pas une notoriété suffisante. On a été frappé déjà de l'insignifiance des noms de quelques-uns des membres du conseil supérieur. J'admettrais encore qu'on eût enlevé à un corps dans lequel l'élément conservateur domine nécessairement, le rôle actif et militant, mais je crois qu'on s'étonnera de jour en jour davantage qu'on ne lui ait pas laissé une large part dans le conseil. N'y avait-il donc aucun moyen d'introduire dans l'enseignement des beaux-arts, les améliorations et les réformes nécessaires, sans se priver du concours d'un corps dont la compétence au moins ne peut être contestée par personne ?

L'une des dispositions les plus importantes du décret du 13 novembre est celle qui fixe la limite d'âge, pour les concours au grand prix de Rome, à vingt-cinq ans révolus. Cette mesure était réclamée depuis longtemps par une grande partie de la presse et du public, et quoique j'aie le

chagrin d'être sur ce point en désaccord avec quelques personnes dont je respecte infiniment l'opinion, je ne peux que l'approuver et applaudir aux arguments pleins de force et de bon sens que M. le surintendant des Beaux-Arts fait valoir en sa faveur. Elle a soulevé, il est vrai, des réclamations de la part des élèves déjà engagés dans les études de l'École, qui ont fait observer que cet article du décret, s'il était appliqué à la rigueur et qu'on lui donnât un effet rétroactif, leur causerait le préjudice le plus grave et le plus immérité. Ces observations étaient fondées et elles ont été entendues. Les élèves de l'École ont adressé à l'Empereur une pétition qui a été accueillie avec la plus bienveillante sympathie, et à laquelle il a été fait droit. Une note insérée au *Moniteur* annonce qu'à l'égard de la limite d'âge le décret n'aura son plein effet qu'à partir de 1867. De ce côté donc, point de difficulté. Cependant des objections sérieuses se sont produites à l'égard des architectes. Cette limite de vingt-cinq ans qui leur sera appliquée d'ici à trois ou quatre ans comme aux autres concurrents ne leur laissera guère le temps de compléter les études très-longues, très-variées auxquelles ils sont astreints. Il est certain

que l'architecture est une science autant qu'un art, et qu'un architecte a plus besoin qu'un peintre, un sculpteur, un graveur, de savoir à fond son métier pour montrer ce que l'on peut attendre de lui. Il y a peut-être lieu à discussion sur ce point, et l'administration étudiera sans doute avec impartialité cette question. Il ne faudrait pour rien au monde décourager nos jeunes architectes. Ils ont donné depuis quelques années de nombreuses preuves de talent et de zèle. Que l'on n'oublie pas les belles restitutions faites dans ces derniers temps par nos élèves de Rome : celle du temple d'Égine, de M. Garnier ; du Parthénon, de M. Paccard ; des Propylées, de M. Desbuisson ; de l'Erechtheum, de M. Tétaz ; du temple d'Hercule vengeur, de M. Thierry ; enfin ce concours pour le Grand-Opéra de Paris, où non-seulement M. Garnier battit ses cent soixante-treize concurrents, mais où les élèves de l'École remportèrent quatre des cinq prix qui avaient été proposés.

A part ces observations, la mesure dont il s'agit me paraît bonne. Il ne faut pas oublier que l'École fut fondée au milieu de circonstances qui n'existent plus et qui motivaient la fixation de la limite d'âge à trente ans. A la fin du siècle dernier et au

commencement de celui-ci, les guerres, les préoccupations sociales, des convulsions sans exemple avaient réduit de la manière la plus déplorable le nombre des artistes dans notre pays. La Convention (et c'est un de ses beaux titres de gloire) chercha par tous les moyens à raviver ce feu qui allait s'éteindre. Elles ouvrit toutes grandes les portes de l'Académie de France à Rome, établit que l'on pourrait concourir jusqu'à trente ans, et qu'un second grand prix pourrait être accordé et donnerait droit, comme le premier, à la pension nationale. Ces circonstances, je le répète, n'existent plus. Une foule de jeunes gens se sont précipités dans une direction qui promet des succès plus rapides, plus faciles, plus lucratifs que la plupart des autres carrières libérales. On s'est figuré qu'avec du zèle, de la patience, de la bonne conduite, on pouvait devenir sculpteur ou peintre aussi bien que financier ou laboureur. Et on accuse, avec quelque semblant de raison, l'Académie de s'être laissé entraîner à des excès de bienveillance en faveur d'élèves sur le point d'atteindre la limite d'âge et qui ne se recommandaient que par des efforts persévérants. Les artistes abondent aujourd'hui

et il faut bien moins songer à en augmenter le nombre, qu'à demander à ceux qui se présentent pour entrer dans la carrière des preuves sérieuses de talent. L'histoire est là pour dire que parmi les maîtres il en est fort peu qui n'aient pas donné avant l'âge de vingt-cinq ans des signes éclatants, sinon la mesure de leurs dispositions pour les arts. Ce serait égarer tous ces jeunes gens qui se pressent aux portes de l'École et qui aspirent à ce séjour de Rome, objet d'une ambition ardente et bien naturelle, que de trop leur faciliter l'accès d'une carrière où il est déplorable de ne réussir qu'à demi et de les laisser s'engager dans une voie qui ne doit conduire qu'au triomphe. Il faut mettre des obstacles sous leurs pas pour éprouver leurs forces ; il faut que les juges s'arment de rigueur pour décourager à tout prix la médiocrité.

Les modifications apportées par le décret du 13 novembre au régime de l'Académie de France à Rome, sans être aussi radicales que celles qui concernent l'École des Beaux-Arts, sont importantes : suppression des seconds prix et des grands prix de paysage; réduction à quatre années de la pension accordée aux lauréats, dont deux ans passés à Rome et deux autres dans des

voyages ; augmentation de l'indemnité accordée aux pensionnaires ; création d'un jury spécial pour le jugement des grands prix. Quant aux conditions d'admission au concours annuel, elles ne sont en rien modifiées, et c'est par erreur que le rapport voit une innovation dans la manière de procéder spécifiée par le décret, et qui était également celle de l'ancienne administration de l'École. Il n'était pas plus nécessaire, en effet, sous le régime ancien qu'il ne le sera sous le régime nouveau, que les élèves eussent réussi dans les épreuves périodiques qui se faisaient au palais de la rue Bonaparte, pour aspirer à devenir pensionnaires de l'Académie de Rome. Il n'y avait aucune connexité entre ces exercices d'émulation et le concours pour le grand prix. Les candidats étaient uniquement tenus à justifier de leur âge et de leur nationalité, et n'eussent-ils jamais fréquenté un seul des cours qui se donnaient à l'École, ils étaient admis à l'examen pour l'entrée en loge sur le même pied que les élèves réguliers. C'est avec raison que le décret n'a rien changé à ces mesures judicieuses et libérales, car il est parfaitement indifférent que le jeune homme qui se présente pour disputer le prix ait étudié à Paris ou

en province, qu'il ait travaillé jusque-là dans l'atelier d'un artiste quelconque ou suivi les leçons des professeurs de l'École. On ne doit lui demander et on ne lui demande en effet que de subir d'une manière satisfaisante les épreuves exigées pour être admis à concourir.

Nous avouerons que nous ne saurions approuver la suppression du grand prix de paysage historique. Ce concours n'était ouvert que tous les quatre ans, et on ne pouvait lui reprocher de multiplier outre mesure le nombre des peintres qui se dirigent de ce côté. L'affirmation du rapport que tous les grands peintres ont été de grands paysagistes, est loin d'être exacte. Il nous suffira de citer Michel-Ange et Paul Véronèse, qui n'ont pas fait de paysages. Titien, le Dominiquin, les Carrache, Nicolas Poussin surtout ont pratiqué, il est vrai, ce genre avec le plus éclatant succès, et il est certain que la plupart des peintres de style élevé y ont réussi. Il n'en est pas moins vrai que des hommes du plus grand mérite, tels que Claude Lorrain, le Guaspre, Francisque Milet, sans être des peintres de figure, ont produit des paysages admirables. Nous regretterions vivement de voir tomber en décadence ce bel art du

paysage historique où triomphe notre école nationale et pour lequel il semble que nous ayons des aptitudes toutes particulières. Rien n'empêchera, il est vrai, les vainqueurs aux concours annuels de prendre cette direction si leurs goûts et leurs aptitudes les y portent. Mais dans un temps où l'on n'est que trop disposé à se borner à imiter prosaïquement la nature et à copier servilement la réalité, il était bon de laisser subsister ce concours spécial.

On sait que, lorsqu'il y avait lieu, l'Académie accordait des seconds premiers grands prix, qui donnaient droit au séjour à la villa Médicis et à la pension, et des seconds prix qui exemptaient de la conscription ceux qui les obtenaient. Ces deux genres de récompense sont abolis par le décret du 13 novembre. On peut regretter la suppression de la mesure paternelle qui dispensait du service militaire les jeunes gens qui, sans mériter encore d'être envoyés à Rome, avaient montré, en remportant une si haute distinction, une science acquise et des dispositions dignes d'encouragement, une vocation sérieuse pour les arts à laquelle ils ne seront plus désormais libres d'obéir. Nous avons également quelques doutes sur l'utilité de

l'abolition des seconds premiers grands prix que l'Académie accordait assez fréquemment. Il pourra se faire qu'un jeune homme, montrant les dispositions les plus heureuses, mais surpassé cependant par un rival, soit empêché, par cette mesure, de profiter des avantages auxquels son talent lui donnerait droit, et privé d'une récompense qu'il aurait obtenue dans des circonstances moins exceptionnelles. Cette suppression contribuera d'ailleurs à diminuer d'une manière exagérée le nombre des hôtes de la villa Médicis. Les jeunes gens qui remporteront les grands prix ne jouiront plus que pendant quatre ans des droits et de l'indemnité attachés au titre de pensionnaire. Sur ces quatre années, ils pourront en employer deux à des voyages instructifs, selon leurs goûts et leurs convenances, de sorte que le personnel de l'Académie de France à Rome se trouvera réduit de vingt-cinq pensionnaires qui l'habitaient jusqu'ici, aux neuf élèves des deux premières années, c'est-à-dire deux peintres, deux sculpteurs, deux architectes, deux musiciens et un graveur, nombre qui paraît bien faible et hors de proportion avec les frais généraux qu'entraîne notre établissement de Rome. Ces deux mesures

soulèvent donc des objections qui ne manquent pas de gravité et que l'administration prendra sans doute en considération.

L'utilité d'un séjour prolongé en Italie pour les jeunes gens qui se destinent à l'art serieux ne fait de doute pour personne. L'Académie de Rome, qui accueille les lauréats de l'École des Beaux-Arts de Paris, est l'une des plus belles fondations dont s'honore notre pays, et il est bien probable que c'est à elle que nous devons cette supériorité dans les arts que nous avons conservée en dépit du courant du siècle. Elle a produit de nombreux et féconds résultats. Son utilité est plus grande, plus impérieuse aujourd'hui que jamais, et il ne viendra sans doute à personne l'idée de l'amoindrir dans un moment où les herbes folles et les plantes parasites envahissent de plus en plus le terrain sacré. Ce sont certes des questions délicates et difficiles que celles qui concernent le temps qu'un jeune homme doit passer dans la patrie des arts modernes, et l'emploi qu'il doit faire de la liberté que lui donne la munificence de l'État. Il serait malaisé de dire avec quelque précision combien d'années un artiste muni déjà d'une instruction très-complète doit rester en Italie pour s'approprier l'enseignement des maîtres

classiques sans risquer par un séjour trop prolongé d'affaiblir et d'étouffer sa propre originalité. Je ne présenterai sur ce sujet que des considérations très-générales, persuadé que je suis que l'expérience seule peut démontrer l'efficacité ou les inconvénients des deux mesures récentes prises par l'administration, et portant que les cinq années de pension qui étaient précédemment accordées aux lauréats sont réduites à quatre, et que les élèves de l'Académie, après deux ans de séjour à la villa Médicis, pourront, sur un simple avis donné à l'administration, employer à des voyages instructifs les deux années pendant lesquelles ils auront encore droit à l'indemnité que leur accorde l'État.

Sans mettre une grande importance à cette question, je ne m'explique pas l'utilité de la mesure qui réduit d'une année le temps de pension des grands prix. Je l'aurais beaucoup mieux comprise avant l'abaissement de trente à vingt-cinq ans de la limite d'âge pour le concours. D'après l'ancien système, les pensionnaires de Rome n'étaient guère de retour en France avant trente ou trente-cinq ans. Ils entraient trop tard dans la vie active. Ils y entraient à un moment où le feu

et l'activité de la jeunesse commencent à se calmer. Après être restés si longtemps sous la tutelle de l'État, ils se figuraient volontiers que l'État leur devait une protection toute spéciale, qu'en les soutenant pendant plusieurs années il avait pris en quelque sorte l'obligation de se charger de leur avenir et de faire toujours ce qu'il avait fait jusque-là, et que le titre de pensionnaires devait au besoin les dispenser du talent qu'ils n'avaient pas toujours rapporté d'Italie. Ces considérations, que le rapport fait valoir, ne sont pas sans valeur. Mais il me semble que l'abaissement de la limite d'âge pour le concours au grand prix suffirait pour limiter d'une manière efficace des abus que je ne méconnais point et que cette double rigueur est de trop. Un séjour de cinq ans en Italie et ailleurs, pour des jeunes gens qui, en moyenne, arriveront désormais à Rome à vingt-deux ou vingt-trois ans, n'a rien d'exagéré. Le retranchement d'une année pourrait être préjudiciable aux études sans produire pour le Trésor aucune économie dont on doive tenir compte, et les choses auraient pu rester sans inconvénient dans l'état où elles étaient sous l'ancienne législation.

En principe, la mesure par laquelle les pensionnaires sont autorisés à quitter Rome pendant un laps de temps assez considérable me paraît très bien entendue. L'utilité de ces voyages était tellement évidente, que bien qu'ils ne fussent pas autorisés par les règlements, la direction de l'Académie les tolérait, et il est certainement d'une bonne administration de donner une sanction légale à un usage dont l'expérience a fait reconnaître les avantages. Le décret ne va-t-il pas cependant trop loin en spécifiant que ces voyages pourront durer deux ans? C'est avec beaucoup de raison que Louis XIV, conseillé par deux des hommes les plus compétents de son temps, Lebrun et Nicolas Poussin, choisit Rome pour siége de notre établissement d'éducation artistique en Italie. Aucune autre ville ne réunit au même degré tant de restes de l'antiquité classique, tant et de si admirables monuments de l'art moderne. Sa silencieuse grandeur, sa gloire disparue, cette foule de souvenirs, d'impressions que font naître à chaque pas les vestiges qui couvrent ce sol fameux, élèvent au-dessus d'eux-mêmes les esprits les plus vulgaires, arrachent les âmes les plus médiocres aux préoccupations mesquines de la

vie ordinaire. Rome est par excellence le lieu favorable au recueillement et au travail. Le peintre y trouve le double trophée de l'art moderne, la chapelle Sixtine et les chambres du Vatican. En contemplant, en étudiant à loisir ces deux prodiges de l'esprit humain, non-seulement il acquerra la science la plus précise, mais il s'excitera lui-même aux tentatives audacieuses, au libre développement de ses forces, de ses facultés, à une ambition grande et légitime, à ces nobles efforts qui ont la perfection pour objet. Le sculpteur rencontre dans les admirables musées du Capitole et du Vatican les enseignements les plus précieux et les plus variés. L'architecte n'est pas moins favorisé. Les édifices antiques qui abondent sur cette terre privilégiée, lui fournissent les exemples, sinon les plus purs et les plus grandioses, du moins les plus utiles pour cet art dans lequel les anciens n'ont point de rivaux. C'est donc à Rome que le jeune artiste doit faire un séjour prolongé ; c'est là, et non ailleurs, qu'il peut entreprendre dans les conditions les plus favorables des études méthodiques et suivies. J'en conviens, cependant, d'autres villes l'appellent également. Florence et sa couronne, — Sienne,

Pise, Prato, Pérouse. — Florence, avant tout, qui possède en bien plus grand nombre que Rome même les tableaux de chevalet des maîtres du XVIe siècle, et surtout les peintures murales de ceux de la première période de la Renaissance, peintures si utiles à étudier, et parce qu'elles ont au plus haut degré le caractère monumental, et parce que, malgré leur imperfection technique, elles possèdent les plus grandes qualités de l'art, l'élévation de style, l'ampleur dans la composition, la force, la justesse du dessin, qualités qui sont précisément celles que les pensionnaires de l'Académie sont appelés à s'approprier. La sculpture n'est pas moins bien représentée que la peinture dans cette admirable ville. Orcagna, Donatello, Ghiberti, Michel-Ange y ont laissé leurs chefs-d'œuvre. Les monuments les plus importants et les plus purs de l'architecture moderne y abondent également. Venise, de son côté, attirera les peintres qui se préoccupent avant tout de la couleur. Les architectes visiteront avec grand profit le sud de la péninsule italique et la Sicile, Pompéi et Pæstum, Sélinunte et Agrigente, puis l'Égypte et la Grèce.

De pareils voyages auront une utilité manifeste. Mais fallait-il autoriser les élèves à les poursuivre

pendant deux ans ? Leur séjour à Rome ne se trouvera-t-il pas trop réduit ? Auront-ils le temps d'y faire ces études méthodiques qui exigent impérieusement de la suite et de la tranquillité ? Il nous semble qu'un an consacré à ces voyages suffirait amplement pour produire les fruits qu'on est en droit d'en attendre.

Le décret du 13 novembre enlève à la quatrième classe de l'Institut une de ses prérogatives les plus importantes, le droit de juger les concours pour les grands prix, et vraisemblablement aussi, quoique ce point ne soit pas spécifié, le soin d'apprécier les ouvrages que les pensionnaires doivent envoyer de Rome et sur lesquels l'Académie faisait un rapport qui était lu dans sa séance publique annuelle. En un mot, c'est la juridiction tout entière que la classe des Beaux-Arts exerçait sans contrôle sur l'École de Rome qui lui échappe, pour passer de ses mains dans celles de l'administration. De plus, le décret institue des jurys spéciaux et complétement indépendants les uns des autres, chargés de juger chacun des concours. Le mode suivi jusqu'à présent par la quatrième classe de l'Institut n'était pas irréprochable, tant s'en faut, et il avait à

plusieurs reprises soulevé des critiques assez vives et méritées. Chacun des concours était jugé par toutes les sections réunies de l'Académie. Or, si l'on comprend à la rigueur que des sculpteurs et des graveurs puissent apprécier les ouvrages des peintres et réciproquement, le cas devenait beaucoup plus douteux à l'égard des architectes. Quant à la participation des musiciens, c'est une de ces puérilités qui ne méritent pas la discussion, un de ces ridicules qu'un corps aussi sérieux et aussi illustre que l'Académie n'aurait jamais dû se donner; car, malgré leur peu d'importance, ce sont ces petites misères qui ont fourni leurs meilleures armes à ses adversaires.

La création des jurys spéciaux paraîtra donc à toute personne non prévenue une heureuse innovation, à laquelle il ne faudra cependant applaudir sans réserve que lorsqu'on saura comment ces tribunaux seront composés. D'après le texte du décret, les programmes des épreuves préparatoires et du concours définitif sont réglés par le conseil supérieur d'enseignement. Les résultats de ces épreuves et de ce concours sont eux-mêmes jugés par les jurys spéciaux, composés de

neuf membres pour la section de peinture, de neuf membres pour la section de sculpture, d'un nombre égal pour celle d'architecture, de cinq membres pour les sections de gravure en taille-douce et de gravure en médailles et pierres fines.

Ces jurys seront tirés au sort sur une liste qui sera dressée par sections et présentée par le conseil supérieur au ministre, qui se réserve de l'arrêter définitivement. L'administration nomme le conseil supérieur chargé de publier la liste des jurés, et c'est cette liste qui revient au ministre pour recevoir sa sanction. C'est donc l'administration elle-même qui, dans une certaine mesure tout au moins, juge les concours par l'organe de ses mandataires. C'était jusqu'ici l'Académie qui prononçait en matière d'art; ce soin sera dorénavant dévolu à l'administration. Je suis persuadé que le pouvoir central prendra toutes les précautions imaginables pour atténuer dans la pratique les effets d'une mesure aussi radicale. Elle choisira avec discernement les jurés parmi les artistes et les amateurs les plus compétents. Les membres de l'Institut ne seront pas exclus, bien au contraire, et c'est avec un véritable plaisir et un sentiment de soulagement bien naturel qu'on a lu

dans le rapport adressé à l'Empereur par le ministre de sa maison, et publié dans le *Moniteur* du 6 janvier, que tous les membres de la quatrième classe de l'Institut seraient portés individuellement en tête de la liste générale des jurys. Mais il résulte de cet état de choses, qu'à moins d'un de ces caprices du sort sur lesquels on ne doit point compter, les membres de l'Académie n'entreront que pour un tiers environ dans la composition des jurys spéciaux. Leur influence n'y dominera plus. C'est là ce que l'on veut, je le sais; mais, d'un autre côté, n'est-il pas à craindre que les personnes s'occupant d'art et faisant partie du public ne fassent prédominer dans les jurys, où elles seront en majorité, des idées qui peuvent sans doute diriger le choix des particuliers et présider à la formation de collections privées, mais qui ne doivent certes pas être celles qui dicteront le vote des juges pour le grand prix de Rome? J'ai de bonnes raisons pour ne pas médire des amateurs; mais leur goût ne doit pas l'emporter en une telle matière. Je crains que de semblables juges, loin de s'opposer avec énergie à la manière, au genre sous toutes ses formes, n'aient une tendance, qui certes serait funeste, à favoriser les branches su-

halternes au détriment de ce grand art que l'État a mission de susciter et de soutenir.

Nous ne demanderons pas que l'on revienne sur des mesures que nous approuvons en partie, ni que l'on rende à l'Académie des prérogatives exclusives. Il était nécessaire de rattacher l'enseignement des beaux-arts au pouvoir central, de le faire participer plus largement au mouvement général de la société et des idées modernes. L'Académie a les avantages et les inconvénients des corps qui se recrutent eux-mêmes : la fermeté, la fixité des doctrines, et aussi l'intolérance et l'étroitesse. Que l'on introduise donc dans l'organisation de nos deux écoles les améliorations indiquées par l'expérience. Mais que l'on se garde aussi de tomber d'un extrême dans un autre. A l'égard de la composition des grands jurys, l'administration me paraît s'être fait une part exagérée et avoir dépassé la mesure. Il ne me semble nullement impossible de faire entrer dans ces tribunaux suprêmes des éléments représentant les différentes influences légitimes. Qui empêcherait, par exemple, de les former de membres nommés pour un tiers par l'administration, pour un tiers par l'Académie, pour un tiers

enfin par l'assemblée des professeurs de l'école ?

En prenant en main des intérêts dont la gestion avait appartenu jusqu'ici à l'Académie, l'administration se pénétrera, nous devons le croire, des obligations que lui imposent ses nouvelles fonctions. L'État a un rôle sérieux et tout particulier à jouer dans la direction des beaux-arts. Il faudra qu'il résiste résolûment aux envahissements de la mode, aux sollicitations du mauvais goût, à ces brises folles, à ces souffles inconstants qui viennent de temps à autre émouvoir et troubler l'opinion. Le public suffit amplement pour encourager les ouvrages d'ordre moyen, de petite dimension, de médiocre importance, qui conviennent à nos appartements modestes, à la modicité de nos fortunes, à nos goûts un peu mesquins. L'État doit sans doute son appui bienveillant et la liberté à toutes les manifestations de l'activité humaine; mais il ne doit sa protection directe, ses encouragements spéciaux qu'à l'art sérieux, à cet art monumental qui illustre un siècle et un pays, et que les ressources des particuliers seraient impuissantes à développer et à soutenir.

1864.

LES PAYSAGISTES FRANÇAIS

CONTEMPORAINS[1]

Si notre peinture reprend jamais la place qu'elle doit occuper, c'est à David que nous le devrons. Esprit juste, mais étroit, absolu, tyrannique, ce grand artiste fut doué de qualités et de défauts qui lui permirent d'accomplir dans l'art une révolution nécessaire. Il se mit comme une digue en travers du débordement de mau-

1. Ce travail a été publié pour la première fois en 1853. Je ne me dissimule pas qu'il a déjà vieilli. Quelques-uns de nos meilleurs peintres, justement célèbres aujourd'hui, n'y sont pas même nommés. D'autres, qui n'ont pas tenu tout ce que promettaient leurs débuts, y occupent une place trop importante. Les travaux sur les contemporains ont cet inconvénient, de n'être exacts que pendant peu de temps. Il m'a semblé néanmoins qu'il n'était pas sans intérêt de reproduire des opinions et des jugements qui représentent assez bien, je crois, ce qu'à un certain moment tout esprit un peu prévenu

vais goût qui menaçait, à la fin du XVIIIe siècle, d'engloutir l'art français, et l'arrêta. Lui-même, cependant, dans les défaillances de la vieillesse et dans les chagrins de l'exil, abandonna ses propres doctrines, déserta sa propre cause, et essaya, sans beaucoup de succès, une peinture nouvelle; soit qu'il se fût aperçu de l'exagération de son système, soit plutôt qu'ayant survécu à l'œuvre qu'il devait accomplir, il se fût laissé entraîner à son insu, par l'inévitable réaction qui protestait déjà contre la tyrannie de son empire. La restauration gréco-romaine créa le paysage héroïque de Valenciennes, de Victor Bertin, de Bidauld, et même jusqu'à un certain point celui de Michalon. Si on allait apprendre

en faveur d'efforts sincères, et qui n'ont d'ailleurs pas été sans résultat, pouvait penser d'une partie de notre école contemporaine. Je vivais alors au milieu de quelques artistes de ma génération qui me communiquaient non-seulement leur enthousiasme et leurs espérances, mais aussi leurs préventions. J'écrivais au sortir de longues et affectueuses causeries. Je me suis servi de renseignements personnels qui peuvent être de quelque profit à consulter et même de notes que j'ai souvent transcrites sans y rien changer. Il se rattache donc pour moi à ces pages des souvenirs de jeunesse et de bonne amitié qui, indépendamment de l'intérêt qu'y pourra trouver le lecteur, m'ont fait désirer de les conserver.

la figure chez Guérin, c'est chez Valenciennes qu'on apprenait le paysage; les deux écoles n'en faisaient qu'une et n'étaient pas indignes l'une de l'autre : des deux côtés, même enseignement du *noble*, du beau théâtral, de la forme de convention; des deux côtés, même oubli de la vie. La forme pyramidale des tableaux d'histoire se retrouve dans la disposition, savamment élaborée, des tableaux de Valenciennes. Cette école emphatique et théâtrale est morte, et certes nous ne la regrettons pas. Mais il faut reconnaître qu'elle a conservé et qu'elle a transmis à notre temps une tradition de noblesse et de sévérité qui n'a pas été inutile pour tempérer et pour retenir dans les bornes les peintres de notre génération. Nos jeunes peintres ont presque tous entendu les conseils de ces hommes consciencieux et savants : maintenant que la bataille est bien gagnée et qu'on peut être équitable sans danger, ils reconnaissent qu'ils leur furent utiles, et que s'ils n'ont pas eux-mêmes, pendant le plus fort du combat, exagéré leur propre manière, c'est à des exemples mêlés à leurs premiers souvenirs qu'ils le doivent.

Michalon ne manquait d'ailleurs pas de mérite,

et sa mort trop précoce fut une perte véritable pour les arts. Il avait fait d'excellentes études. Au point de vue de l'exécution savante, de la science du détail, du rendu de la forme, ses tableaux peuvent encore être étudiés avec fruit. Les plantes de ses premiers plans, *bardanes*, *pas-d'âne*, *chardons*, sont célèbres. On a rarement rien fait de plus exact et de plus parfait, mais cette exactitude est puérile et cette perfection sans objet, puisque l'effet général est nul et que le tableau ne frappe pas. Michalon semble s'être aperçu à plusieurs reprises de la fausse voie dans laquelle il marchait; il fit des efforts pour en sortir, mais la mort le surprit avant qu'il y fût parvenu. L'école finit avec Michalon qui lègue à Rémond, grand prix de Rome comme il l'avait été lui-même, la formule du tableau de style. Il faut voir comment celui-ci en use! De longs voyages en France, en Italie, en Sicile développent chez lui un instinct nouveau, le pittoresque. Voilà le réel qui force la porte et qui s'introduit malgré la doctrine. Rémond ne peut voyager les yeux fermés, et au lieu de peindre le paysage abstrait donné par l'école, il fait des vues: vues du Dauphiné, d'Auvergne,

des Vosges, de Calabre, de l'Etna; il en peignit trois cents en quelques mois, dit-on, et en orna son atelier. C'est un procédé qui rend mieux que le crayon; il le trouve plus commode, plus expéditif, plus complet, parce qu'il donne la forme de l'objet et sa couleur; il croit faire de la peinture et ne fait que du décor. Ce genre jouit d'une vogue momentanée mais très-vive. Il répondait au goût des voyages qui avait saisi tout le monde à la fin des guerres de l'Empire; l'Europe était rouverte, on était avide de sortir de chez soi et bien aise d'avoir un avant-goût de ce qu'on allait voir.

Rémond ne se tenait du reste pas au genre qu'il avait créé. Pour prouver sa généalogie et la bonté de sa race, il revenait de temps à autre au paysage héroïque dans des proportions gigantesques. Le *Prophète Élie*, les *Enfants de Latone*, la *Mort d'Hippolyte* sont de véritables caricatures du paysage de style. Un trait caractéristique de cette école, et qui aurait suffi à indiquer dès lors qu'elle n'aboutirait à rien, c'est qu'au lieu de remonter à la nature et aux maîtres, elle ne prenait de la nature qu'une formule abstraite; et quant aux maîtres, au lieu de s'attacher aux

vrais modèles, à Titien, à Rembrandt, à Claude Lorrain ou à Poussin, c'était aux peintres de la décadence, au Dominiquin, ou aux Carrache, qu'elle s'adressait.

Jules Coignet, d'abord l'émule de Rémond, finit par le supplanter dans l'opinion. Il renonce bravement au style héroïque et s'attache exclusivement au pittoresque. Il alla le chercher fort loin : en Italie d'abord, ensuite en Orient. Sa peinture ne restera pas, mais son influence fut bonne. A l'étude d'atelier, il joignit l'étude de la nature. Il profita avec intelligence des progrès de la lithographie, et publia un cours de dessin qui eut du succès et qui introduisit l'esprit public dans une nature plus intime et plus vraie. Bourgeois, bien avant lui, avait publié un album de vues pittoresques d'Italie, qui n'est pas sans mérite.

M. Watelet ne diffère de M. Coignet que par le choix de ses sujets qui sont plus variés. Il *osa* le premier, si nous ne nous trompons, faire des moulins à eau, et nous ne répondrions pas que cette audace n'ait été regardée dans le temps comme bien grande. Il se tient aussi plus près de la nature, mais quelle nature — affectée, enjolivée, amoindrie! C'est le peintre du pittoresque

commun, du genre banal. Cette petite nature recherchée et naïve à la fois, a pu faire un certain effet. Nous avons aujourd'hui, par fortune, autre chose et mieux, et nous comprenons difficilement la sensation très-réelle que cette peinture a produite il y a quelque dix ans. Car on a beaucoup remarqué M. Watelet; le fait est vrai et vaut la peine d'être noté. On l'a prôné, on a acheté ses tableaux, on l'a mis au Luxembourg. Ce sont surtout les grisettes qui s'arrêtaient devant ces paysages romantiques et coquets. Aussi la devanture des marchands de tableaux était-elle parfois fort joliment encadrée. O l'homme heureux qui a pris tant de jolis minois dans ses filets! On rêvait devant ces petits chalets. Ce fut un moment l'âge d'or dans les rues de Paris. On allait s'asseoir sous ce toit d'écorces luisantes, à l'ombre de ces sapins mignons. Arrivent les fraises et le lait, et bientôt toutes ces jolies lèvres barbouillées de crème de rire aux éclats. Surviennent les bergers. Ah! ces bergers-là se lavent les mains avant de traire leurs vaches, assurément! Je ne connais perdrix qui trotte comme la tête d'une grisette devant une toile de M. Watelet.

M. Watelet a certains sujets de prédilection

auxquels il revient toujours. C'est d'abord un certain chalet et une certaine chaumière que nous connaissons tous. Mais il n'en reste pas là. Il peint des arbres; et quels arbres! n'en parlons pas. C'est autre chose que je veux dire. Quoi donc? le ciel, des nuages... Qu'importe à M. Watelet le ciel et les nuages! Non, c'est une fumée. Et quelle fumée! Bleuâtre, proprette, ondoyante, une fumée d'herbes et de sarments choisis, une fumée qui sentirait les pastilles du sérail, si la fumée sentait quelque chose dans les tableaux. Oh! quel jour heureux que celui où ce chalet comme il faut et cette chaumière bien élevée sont apparus à M. Watelet pendant qu'il se chauffait dans son salon bien clos.

Et pourquoi rire après tout? On dira peut-être de nous, dans dix ans, ce que nous disons aujourd'hui de M. Watelet. Nous accusons M. Watelet de ne pas comprendre la nature? ne pourra-t-on pas nous répondre dans dix ans d'ici que M. Corot, que nous défendrons envers et contre tous, ne savait pas peindre; et on aura raison; et on aura tort, grand tort, en même temps! Ainsi sont les choses, justes et fausses tout à la fois et difficiles à voir sous ce double aspect, tant la mode.

que les philosophes appellent habitude, et qu'on pourrait tout aussi bien nommer éducation, influe sur notre jugement. Pour en revenir à M. Watelet, ne se pourrait-il pas que nous ne voyions que le côté fâcheux de son talent et qu'il en ait un autre que nous négligeons? D'ailleurs, n'a-t-il pas tenu sa place, place modeste, mais utile? N'a-t-il pas aimé son art, et ne l'a-t-il pas pratiqué avec persévérance? N'a-t-il pas jusqu'à un certain point et à un certain moment été révolutionnaire lui aussi? N'a-t-il pas osé (et c'était une audace) reproduire les choses simples et naïves de la nature? Et puis les reproches que nous faisons à M. Watelet, ne s'appliquent-ils pas à beaucoup d'autres mieux qu'à lui-même? Enfin faut-il accuser les vaincus d'avoir perdu une cause désespérée? Ne faut-il pas au contraire remercier les derniers représentants de l'école classique de l'Empire, d'avoir pressenti, comme ils l'ont fait, la nécessité de se retremper à la source, de revenir à la nature, et d'avoir ainsi ouvert la voie à l'école nouvelle?

C'est la peinture d'histoire qui retrouva la vie : c'est elle qui, par une route détournée, la rendit au paysage. Nous avons vu l'école de Valenciennes se traîner péniblement pendant trente ans, et dépositaire infidèle, perdre à chaque pas les traditions qu'elle n'avait pas su féconder, sans force pour les retenir, sans initiative pour y rien substituer. Cette lignée impuissante de David allait s'éteindre, mais c'est encore dans l'atelier de ce grand maître et sous son impulsion que se formait une génération nouvelle qui devait la remplacer. De quelque camp que l'on soit, c'est toujours à David qu'il faut remonter pour trouver l'origine, le point de départ de la peinture contemporaine. Le paysage gréco-romain était sorti de lui ; le paysage moderne allait, par une greffe imprévue, sortir encore de cette robuste souche. Ce n'est cependant pas directement, mais par l'intermédiaire de

Gros et de Géricault, et sous l'inspiration plus directe de Bonington et de Delacroix, que l'école actuelle se rattache au peintre des *Sabines*.

Gros se crut toute sa vie le continuateur le plus fidèle de David. Tout en peignant la *Bataille d'Eylau* ou celle des *Pyramides*, il parlait à ses élèves des Grecs et des Romains, et du maître qui les avait le premier compris. Mais il a beau vouloir violenter son génie et s'attacher aux lisières de l'école classique; son tempérament, plus fort que la doctrine, l'entraîne bien loin de son maître. Il fit un pas pour ainsi dire involontaire mais important vers la réalité : ses œuvres en font foi, et ses élèves plus encore que ses œuvres. Géricault était élève de Guérin, et si l'on a de la peine à s'expliquer que Bonington soit sorti de l'atelier de Gros, l'audacieux créateur de la peinture dramatique, élève de l'auteur du *Marcus Sextus*, de la *Didon*, de la *Clytemnestre*, étonne bien davantage. C'est qu'en réalité Géricault n'était élève que de lui-même et de son temps, de son génie, de son audace, du sentiment profond qu'il avait de la réalité. Quelle originalité puissante que celle de cet homme! Quel dédain légitime pour des doctrines épuisées et qu'il était capable de remplacer!

Dès qu'il met le pied sur son propre chemin, comme il retourne d'emblée aux deux véritables, aux deux seules sources de l'art : à la nature et à lui-même. Et quand il veut des maîtres, comme il sait les choisir! Lorsque Géricault dessinait ses admirables *Chevaux du Corso*, le souvenir de son maître Guérin était bien loin de son esprit : c'est à Phidias qu'il pensait!

La valeur intrinsèque de Géricault est très-grande; son influence sur les peintres de notre temps est incontestable. Remarquons cependant qu'il agit plus sensiblement sur le genre et sur le paysage, par ses chevaux, par ses taureaux et par quelques tableaux tels que son *Four à plâtre*, que sur la peinture historique par son *Naufrage de la Méduse*. Il ne se trouva personne pour continuer de pareilles audaces!

Bonington était Anglais de naissance, et sa couleur plus délicate que savante n'est pas sans analogie avec celle de son compatriote Reynolds. Il essaya vainement d'apprendre la figure et le grand style chez Gros, qui l'aimait, qui avait distingué son talent et qui le gourmandait souvent, ne pouvant s'expliquer qu'un homme de son mérite ne pût parvenir à faire un Romain qui n'eût

pas l'air d'un chevalier du moyen âge. Un jour qu'il avait plus mal fait que d'ordinaire, Gros qui rentrait de sa promenade, s'approcha de lui, le brusqua un peu et lui dit : « Ah! M. Bonington, je viens de me promener sur le quai, et j'ai vu chez un marchand une aquarelle, grande comme la main, mais qui n'est pas de vous assurément. C'est mal dessiné, ça n'a pas de style. C'est admirable! Si vous vouliez peindre un peu dans ce goût-là! » Bonington reconnut l'aquarelle qu'il avait portée le matin chez le marchand. Nous ignorons s'il osa avouer, ce jour-là, à son maître, qu'il oubliait quelquefois Pyrrhus et même Napoléon pour la nature, et qu'il faisait en secret ces petites merveilles que les amateurs s'arrachent aujourd'hui. Du reste, ce jugement de Gros n'est pas indifférent et prouve assez combien son goût et son instinct le portaient vers la nature naïve, et loin de la nature guindée de l'école à laquelle il appartenait.

Bonington quitta enfin Gros, et s'abandonna à la pente naturelle de son talent. On commençait à apprécier la finesse, la légèreté, la distinction, la couleur vraie et charmante de ses tableaux lorsqu'il mourut, tout jeune encore (il avait à

peine trente ans), en 1828. Son paysage ne procède ni de Poussin, ni des Flamands, ni de Claude Lorrain. S'il a étudié quelqu'un, ça ne peut être que Canaletto. Il a les qualités de ce maître, avec quelque chose de plus distingué, de plus précieux, d'inimitable. Son pittoresque même est particulier, et il a une manière à lui de comprendre son sujet. L'impression qu'il reçoit se substitue au portrait. Il transfigure mais dans le sens de la nature : il la voit mieux qu'elle ne se montre; il la sent, il l'aime, et il la ferait aimer et sentir aux plus rebelles.

Voilà la liberté conquise; voilà le sentiment individuel substitué à la tradition. De là résulte la diffusion, la variété, l'absence de discipline de la nouvelle école. Il y a cinquante ans on se disait avec quelque orgueil élève de David et de Valenciennes; aujourd'hui plus de filiation avouée, — fils de père inconnu ! — Chacun travaille dans le petit sillon qu'il s'est creusé. Nous verrons où cette excessive individualité mène, et si elle n'a pas aussi ses inconvénients et ses périls.

Ce fut de 1832 à 1838 que commencèrent à paraître ces premiers enfants trouvés de la peinture. Il y avait alors en dehors des ateliers, dans les bas-

fonds obscurs de la classe ouvrière de Paris, des jeunes gens de seize à vingt ans, fils d'artisans pour la plupart, émailleurs, décorateurs, dessinateurs sur étoffes, sur porcelaine, badigeonneurs d'enseignes, qui fréquentaient le dimanche, par une sorte d'instinct, le Louvre et la banlieue de Paris. Ces dimanches étaient de vrais jours de fête ! Ils suivaient les berges de la Seine (du *fleuve*, comme disait plus tard M. Cabat quand ses idées tournèrent au général), les remontaient jusqu'à Charenton, les redescendaient jusqu'à Neuilly; curieux, rêveurs, avides de voir et de comprendre. Ils ne songeaient guère que Poussin, leur maître à tous, le grand Poussin, avait rêvé comme eux dans les vignes des environs de Rome ! Il fallait revenir et rentrer dans la vie réelle, et on dessinait sur des fonds d'assiettes ce qu'on avait découvert dans les flâneries du dimanche. Puis on recommençait ; les sites se gravaient dans la mémoire et s'y arrangeaient pour devenir plus tard des tableaux. On faisait même quelques études d'après nature, mais très en courant. C'étaient les chemins de halage piétinés par les chevaux, sinueux, semés de rares cailloux, bordés de gazons ras et poudreux du côté de la terre, de sable hu-

mide, défoncé, mêlé de grandes herbes du côté de l'eau, une barque échouée, amarrée au tronc d'un saule, un pêcheur immobile regardant flotter son ombre : il n'en fallait pas plus. Ou bien un abreuvoir ménagé dans une anse du rivage, où descendent par un chemin tournant des chevaux de trois couleurs, blanc, rouge et noir; le conducteur coiffé d'un chapeau de paille, vêtu d'une blouse bleue, est monté sur le cheval blanc ; ou bien encore des usines qui fument dans des horizons plus vastes, des grues à roues qui évoluent sur le haut des mamelons d'où l'on tire la pierre : le ciel est gris, la perspective ouverte sur des campagnes plates, des champs de luzerne, de maigres moissons ; dans un coin paissent quelques vaches et l'âne gris de Karl Dujardin.

Ces paysages simples, un peu maigres et chétifs, dont les lignes fuyantes se perdent dans des horizons à peine onduleux, révèlent à nos jeunes artistes quelques règles de dessin et de perspective aérienne, dont ils ne s'étaient jamais doutés. Ils remplacent par un dessin délicat, un peu menu mais vivement senti, les plans superposés du paysage en amphithéâtre de l'empire. Les voilà donc dessinateurs : pas trop encore mais assez

pour essayer de peindre. Quoique le procédé soit défectueux, on retrouve dans les ébauches encore bien informes de ces premiers temps un sentiment vif, naïf, sincère de la couleur. L'école n'a rien enseigné à ces jeunes esprits, mais elle n'a pas non plus gâté leurs bonnes dispositions naturelles. Ils vont au Louvre, ils y font des pochades d'après Ruysdaël, Huysman, Van der Velde. C'est en copiant le mécanisme raffiné des peintres flamands qu'ils découvrent des choses dont ils n'avaient pas l'idée : l'importance des dessous jouant à travers les couches supérieures de la peinture : l'art de ménager ces dessous, d'en profiter en utilisant les accidents donnés par les hasards de la manipulation.

Voilà les premiers pas du paysage contemporain. C'est ainsi qu'ont commencé MM. Cabat. Dupré, Flers, Diaz. Ils ont subi sans doute l'influence des maîtres que nous avons indiqués, mais indirectement et obscurément d'abord. Ce n'est que plus tard, lorsque leur manière fut à demi formée et le pli déjà pris, qu'ils revinrent à l'étude de Gros, de Géricault, et surtout de Bonington qu'ils reconnurent pour un des leurs quoiqu'il les eût devancés et fût venu d'ailleurs.

Cependant, pour faire sortir la nouvelle école de son obscurité, il fallait un succès. Ce fut M. Cabat qui l'obtint par son *Étang de Ville-d'Avray*. Succès d'étonnement et de scandale autant que d'admiration, mais succès malgré tout, qui le mit en lumière et l'encouragea à persévérer dans la voie qu'il suivait. M. Cabat se sentant à l'étroit dans la banlieue de Paris, résolut de faire un voyage de découverte du côté de la Normandie. Ce fut la première Odyssée de ces infatigables voyageurs ! C'est en montant je ne sais quel chemin, du côté d'Évreux, son petit carton sous le bras, mince et blond comme il est encore, regardant à droite et à gauche les ormes ébranchés de nos routes qui reviennent souvent dans ses tableaux, que M. Cabat fut abordé par un de ses compagnons de diligence, qui, ne demandant qu'à causer, s'informa de son nom, le complimenta sur son tableau du dernier salon, se prit d'intérêt pour lui, et s'engagea à le patronner dans le monde artistique de Paris. Ce voyageur était M. Janin, l'auteur déjà célèbre de *l'Ane mort* et du *Chemin de traverse*. Cette excursion ne fut pas inutile à M. Cabat ; il en rapporta *le Buisson* et quatre ou cinq tableaux du même genre qu'il

vendit à vil prix, mais qui augmentèrent sensiblement sa réputation. La Normandie était conquise ; on l'exploita beaucoup, et, dans ce petit monde d'artistes jeunes et fervents, le *Normand* devint un nom générique comme l'avait été et l'est encore celui de *Flamand*. M. Flers suivit les traces de M. Cabat, mais il nous semble s'être aventuré plus au nord du côté de la Picardie et des pays humides. Ce ne sont plus les ruisseaux et les petits ponts de M. Cabat, mais des canaux, des cours d'eau navigables, des barques qui passent à travers les campagnes plates entre des chaussées plantées de saules et d'osiers. On sent le voisinage de la mer, on devine au fond du paysage l'embouchure évasée des canaux. M. Cabat aime les canards et en met souvent dans ses tableaux ; M. Flers introduit les grands troupeaux d'oies qui aiment les eaux plus larges et plus tranquilles. Quant à M. Dupré, il doit s'être dirigé vers les campagnes plus sèches du Berry, de la Touraine, de la Beauce ; la ligne du tableau est plus large et plus étendue. Il côtoie sans y trop entrer la lisière des grands bois ; des arbres sont couchés sur les bruyères foulées, d'autres déjà marqués attendent la coupe prochaine, et se

dressent de toute leur hauteur à cause de la ligne de l'horizon tenue presque toujours très-bas.

Plus tard, M. Cabat, qu'un goût particulier poussait au style, qui avait étudié Huysman en même temps que Ruysdaël, qui consultait les eaux-fortes de Claude Lorrain et de Vischer, s'aventure sur un nouveau terrain. Du flamand il passa au classique secondaire, au Guaspre, au Dominiquin, au Carrache. Il part pour l'Italie, et en revient transformé en rapportant des tableaux célèbres, *la route de Narni*, *le Samaritain*, *le lac de Némi*. Mais M. Cabat n'était pas homme à fournir une double carrière : il a quitté le paysage de genre sans arriver au paysage de style. Il faut lui tenir compte cependant de cette tentative élevée, car s'il n'a pas réussi à reconquérir le style, ses tableaux d'Italie sont l'un des meilleurs compromis qu'on ait fait de nos jours entre le sentiment moderne et les idées générales des anciennes écoles. On remarque en particulier dans son *Samaritain* un mélange de grandeur qui n'est plus dans nos habitudes artistiques, et une teinte générale de mélancolie et de rêverie qui appartient bien à notre âge. C'est dans cette période de son talent que M. Cabat abandonna la Seine qu'il avait tant

côtoyée et étudiée dans sa jeunesse, et qu'il inventa le *chemin*. Nous nous expliquons. Nous avons dit plus haut que M. Cabat, dans sa passion de généraliser, avait fait de la Seine une sorte de création individuelle, de type, — le fleuve. — Il l'avait prise et reprise de toutes les façons, il l'avait élargie, il lui avait donné plus d'ampleur et de dignité. Ce n'était plus la rivière médiocre que nous connaissons, mais un large courant, transportant hommes et marchandises, traversant les quais populeux et les campagnes immobiles ; d'un côté le mouvement personnifié par cette eau qui coule et entraîne toutes choses, de l'autre et comme opposition la tranquillité, le calme de la rive. De même par un développement graduel du sentiment, ce petit sentier tant de fois suivi au bord du ruisseau ou le long d'un champ, ces routes poudreuses qui traversent le pays, routes de France ou d'Italie, vont prendre de l'importance, devenir le sujet du tableau. Routes montantes, arides, mordues du soleil, bordées d'ormes ébranchés, piétinées des chevaux et des hommes. La vie, mais la vie ingrate, aride, affamée ; de l'autre côté du fossé, à deux pas de cette route, la paix des champs, la vie encore, mais

la vie sédentaire de l'homme attaché au sol par le travail. Une fois c'est un laboureur qui pousse sa charrue dans un sillon bien droit, une autre fois un homme courbé, péniblement courbé sur cette terre qui le nourrit, le mouvement monotone des occupations régulières opposé au mouvement pressé, fiévreux de ces hommes affairés, de ces chevaux haletants.

Nous avons dit que cette transformation de M. Cabat ne peut pas être regardée comme un véritable progrès. Entendons-nous cependant. Il y a progrès dans l'idée, dans la manière de concevoir. M. Cabat part du petit et arrive au plus grand; ce qui n'était qu'un détail s'est développé, s'est complété, s'est ennobli et est devenu sujet. Du réel il arrive à l'imaginaire, du pittoresque il passe au style. Tout cela, parlé, analysé, expliqué est fort bien, mais quand on en vient aux tableaux, et c'est bien là qu'il faut en venir, l'impression change. Il a quitté le genre pour le style auquel il n'est pas arrivé, et il se trouve maintenant dans une position embarrassée entre ces deux systèmes contraires. Par tempérament, M. Cabat était peintre de genre, mais par réflexion, par volonté, par goût de la vraie beauté, il a in-

cliné vers le style. Le penseur a dénaturé l'artiste, et l'a entraîné dans une voie qui n'était pas la sienne.

Il est impossible de rapporter M. Corot à aucune école, et si nous nous occupons de lui dans ce moment, c'est bien plus pour le mettre à sa date qu'à sa place. Malgré des imperfections que je ne vois la nécessité ni de me dissimuler à moi-même, ni de taire ou de pallier, M. Corot est l'un des artistes les plus vrais, les plus éminents, les plus sympathiques de notre temps, et il a prouvé qu'on peut être peintre de style sans employer l'appareil académique. Monotone, malhabile (est-ce par nature ou par intention ?) il n'a ni le dessin sévère des grands paysagistes français, ni la couleur forte et brillante de quelques-uns de ses confrères. Plus rêveur que réfléchi, c'est par la contemplation qu'il est arrivé à l'art. Esprit vif, sensible, impressionnable, il séduit, il touche, il attendrit. L'émotion qu'il fait éprouver désarme la critique : « sa grâce est la plus forte. » Il aime la nature avec passion ; il l'aime avec la ferveur de ses éternels vingt ans. Il la voit toujours fraîche, jeune et charmante, avec les yeux d'un amant. Il n'est soucieux que d'une

chose : rendre simplement, naïvement son impression. Et c'est sans doute pour la montrer dans toute sa force, plutôt que par impossibilité de faire autrement, qu'il réduit le métier à sa forme la plus élémentaire et qu'il ne met sur la toile que juste assez de peinture pour dire ce qu'il sent, comme s'il craignait de voiler sa pensée sous la richesse de l'exécution. Il ne faut pas comparer. On ne trouvera jamais chez lui de ces œuvres complètes et parfaites telles que sont celles de Claude Lorrain, par exemple, qui satisfont pleinement et les yeux et l'imagination, que l'on peut voir et revoir sans se lasser, et en y découvrant chaque fois de nouvelles beautés. C'est l'improvisation avec son charme, l'esquisse qui intéresse précisément parce qu'elle n'est pas fixée. que le spectateur s'en empare, la fait sienne, en use, en un mot, comme d'un point de départ, d'un motif qu'il complète et transforme à son gré. M. Corot ne va pas aussi loin qu'il pourrait aller; mais ses indications flottantes sont toujours justes et poétiques. C'est un magicien. Sous sa main tout devient gracieux et distingué. Quelque soit le site qu'il représente, il met dans son tableau un sentiment personnel et exquis. Il fixe dans la rapide

ébauche le secret de l'heure fugitive, les aspects qui ne durent qu'un instant, les mystérieuses et douteuses clartés de l'aube ou du couchant. Ce n'est pas par son laisser-aller, par sa négligence ainsi que le pensent de malheureux disciples qui s'égarent en le suivant, qu'il est grand artiste, mais par des qualités très-rares et très-précises : l'élévation constante de la pensée et par-dessus tout une harmonie qui résulte moins de sa coloration qui est très-atténuée et presque monochrome que de ses valeurs qui sont d'une justesse absolue. Son exemple a été fatal à plus d'un peintre que nous pourrions nommer, car ses défauts sont de ceux qu'on imite facilement. Il faut prendre M. Corot tel qu'il est sans trop le discuter, et en faisant toutes les réserves de droit s'abandonner sans remords à la séduction qu'il exerce.

Il ne faudrait d'ailleurs pas donner aux questions de perfection matérielle, de technique, une importance exagérée. En fin de compte qu'est donc le métier? N'a-t-il pas pour unique utilité de rendre sensible la pensée? Est-il quelque chose en lui-même? Quand il a *exprimé* n'a-t-il pas atteint son but et achevé sa tâche? Lorsqu'il attire l'attention

ne la détourne-t-il pas du sujet? La perfection excessive du procédé a toujours correspondu à la décadence de l'art. Voyez la statuaire jusqu'à Périclès et la peinture jusqu'à Raphaël. A quoi se réduit le métier à ces époques admirables? Au strict nécessaire. On pourrait même aller plus loin et soutenir que la pensée n'a toute sa valeur que dans les ouvrages d'art antérieurs à ces périodes de perfection. Quelle impression profonde, durable, élevée produisent les marbres d'Égine ou les mosaïques de Venise! Et pourquoi? sans doute, parce que les procédés encore élémentaires ne détournent pas l'attention de la pensée qui est le but suprême. Le métier pris en lui-même et exagéré nous fait l'effet d'une santé exubérante qui matérialise et dénature le plus beau visage. Nous mettrons toujours, comme œuvre d'art, la moindre vierge de Giotto bien au-dessus de la plus belle fille de Téniers. Toutefois nous sentons bien qu'il est impossible de défendre absolument M. Corot, car ses procédés sont non-seulement pauvres, mais ils ont souvent une maladresse vraie ou affectée qui a pendant longtemps fait hésiter le public et même ses amis. Or, cela est aussi une manière de fausser la pensée. M. Corot nous fait

l'effet d'un homme qui écrirait des choses charmantes, mais qui ne leur donnerait jamais cette forme définitive qui les impose à l'esprit.

Il faut en convenir, jusqu'ici l'opinion n'a pas encouragé M. Corot. Son mérite est unanimement reconnu des artistes et des connaisseurs, mais le public est resté indifférent ou railleur. Nous ajouterons que si le public n'a rien fait pour l'artiste, l'artiste n'a rien fait non plus pour le public. Critiques et railleries n'y ont rien pu. M. Corot est resté comme un terme et n'a pas bougé d'une ligne. Est-ce indifférence, est-ce conviction ? Nous ne savons. L'un et l'autre probablement. Vis-à-vis d'une opposition très-vive, il a su garder son sang-froid ; il a persisté contre l'opinion rebelle à le comprendre, il s'est obstiné, sans mettre dans son obstinatien ni colère ni dépit ; la légitime résistance de l'opinion à accepter le laisser-aller, l'inachevé de sa peinture ne l'a point porté, comme il arrive souvent à l'exagération de sa manière. Il est resté lui-même, et il est probable que c'est le public qui cédera. D'ailleurs si M. Corot n'a pas eu jusqu'à présent l'assentiment général, il s'est formé autour de lui, non point précisément une école mais un cercle

d'amis, d'admirateurs, d'adeptes, qui l'ont sans doute encouragé à ne pas risquer de perdre, en brisant la forme qui lui est propre, le vrai caractère de sa peinture, le sentiment exquis et délicat. Il ont eu raison. M. Corot est trop malhabile pour jamais bien peindre, et, en faisant violence à son talent, il aurait laissé évaporer, sans profit, les qualités excellentes qui le distinguent. Avant tout le sentiment pur, vrai, élevé, profond des choses; le reste n'est qu'une enveloppe grossière dont il faut peu se soucier.

M. Corot doit être né en Franche-Comté. Il serait ainsi compatriote de Charles Nodier, cet autre rêveur, amoureux de la forme pure, comme lui-même l'est du sentiment poétique et délicat. L'un a demandé à la nature la plus naïve, ce que l'autre a trouvé dans l'art le plus précis et le plus parfait. Nous avons dit le mot et nous y voulons revenir. M. Corot est naïf avant tout, de cette naïveté qui n'exclut pas la malice. Il a lu Montaigne et La Fontaine; à certains moments Plutarque dans Amyot: souvent, très-souvent, Théocrite et Longus. Content de peu, point envieux, point méchant (ce qui est rare), il a la rêverie aimable d'une âme satisfaite qui vit en paix avec

le monde et elle-même : il a l'enjouement facile d'un esprit naturellement bien portant. Peu d'artistes se sont autant que M. Corot mis dans leurs tableaux. En cherchant à discerner l'homme sous le peintre nous avons peut-être fait un roman. On nous le dit, mais nous ne le croyons pas. M. Corot doit être un homme excellent.

Si nous devions caractériser M. Corot d'un seul mot, nous dirions, au risque de scandaliser un peu, qu'il est Grec. Mais entendons-nous. Non pas Grec à la manière des sculpteurs et des architectes, mais d'une manière plus générale, en empruntant à cet art admirable quelques-uns de ses traits principaux. la distinction, la naïveté. et, avant tout, la vie. Ah ! la sûreté de goût, l'exécution prodigieuse des grands maîtres de l'antiquité manquent assurément. Mais avec des moyens différents, c'est une impression affaiblie, mais semblable. Il pourrait dire comme Béranger ; « J'ai sur l'Hymète éveillé les abeilles ! » Qu'on se figure bien de quelle manière les Grecs se représentaient la nature. Ils ne s'en faisaient pas la même idée que nous, tant s'en faut. Nous sommes un peu panthéistes, quoique nous en disions ; nous aimons la nature avec un sentiment

nouveau, qui va jusqu'à la passion, une passion maladive et désastreuse dans certains esprits. Les peuples anciens, les Grecs tout au moins, ne connaissaient pas ce sentiment. Ils l'aimaient comme une belle demeure ! Ils ne la comprenaient pas dans toute sa grandeur, comme nous le faisons. Ils avaient gardé pour l'homme toute leur puissance d'idéalisation. La terre est pour eux à la fois la mère nourricière des hommes, mais aussi le lieu préparé pour leur repos et pour leurs plaisirs. A défaut de la peinture qui manque, c'est dans les poëtes et non pas chez les sculpteurs qu'il faut chercher leur manière de voir à cet égard. Ce fragment de Théocrite prouvera plus que ce que nous pourrions dire : « Tournant ensuite à gauche, il dirigea ses pas vers Pyxa : et moi, suivi de mes deux amis, j'allais chez Phrasidamus, qui nous fit reposer sur des lits de joncs et de pampres frais. Sur nos têtes les peupliers et les ormeaux balançaient mollement leurs cimes, et près de là une source sacrée s'échappait avec un doux murmure de la grotte des nymphes. Les cigales chantaient avec ardeur, cachées sous des rameaux touffus; et au loin la chouette faisait entendre son cri noir au milieu des verts

buissons. Les alouettes huppées et les chardonnerets chantaient aussi, la tourterelle répétait son plaintif roucoulement, et les abeilles d'or voltigeaient en bourdonnant autour des fontaines. De tous côtés les arbres courbaient sous les fruits, l'automne exhalait ses doux parfums, les poires et les pommes tombaient à nos pieds, et les pruniers pliaient leurs rameaux jusqu'à terre[1]. »

C'est cette donnée gracieuse et pastorale de l'antiquité qui a frappé M. Corot. C'est Théocrite, Horace aussi, moins la gaieté, qu'il exprime avec bonheur. Ce n'est pas le côté sculptural et prodigieux de l'art grec, mais son côté naturel, celui où l'idéalisme a le moins de part, celui des poëtes. Quant à l'autre face de la nature que les Grecs ont négligée pour l'homme, c'est Poussin qui l'a reprise et qui l'a portée d'un bond à sa plus grande hauteur. Les personnages eux-mêmes, chez M. Corot, sont Grecs. Ce ne sont pas des statues qu'il place dans ses paysages, mais les figures les plus délicates et les plus aimables de la mythologie païenne. Il a le goût vif de l'antiquité comme

1. Théocrite, *Voyage de printemps.*

ces poëtes alexandrins qui s'exerçaient avec passion aux lettres grecques sans avoir plus ni les grandes conceptions ni la langue divine de leurs modèles.

Le moindre défaut des paysagistes contemporains est de se refuser à toute espèce de classification. Gros, Géricault, Bonington leur ont servi de point de départ assurément. M. Delacroix et Sigalon (ce dernier surtout par ses conseils), ont eu une infleunce très-visible sur leur développement. Mais cela posé il n'y a plus le moindre fil conducteur. Point de doctrine, point d'école, point de filiation : l'individualisme le plus absolu. Chacun s'empare d'un coin de terre, y plante sa tente et s'occupe bien plus d'exagérer sa manière que de chercher avec largeur d'esprit les règles du beau et sa pratique. Ce trait est du reste bien plus une difficulté pour l'historien qu'un symptôme alarmant pour l'art lui-même. Les formules de l'art ancien sont usées, il n'y a plus moyen de les réchauffer, il faut en chercher de nouvelles. Où ? personne ne le sait. Aussi va-t-on au hasard, l'un ici, l'autre là. Nos peintres sont les pionniers du *far West* de l'art, mais que dans leurs hasardeuses pérégrinations ils se souviennent cepen-

dant que la seule étoile polaire de l'art, c'est l'art lui-même, que ce qui change en est la moindre partie, que la beauté dans ses traits fondamentaux ne varie point, que par conséquent les modèles restent des modèles, que les grands artistes s'appelleront toujours des maîtres, et qu'il n'y a point d'humiliation à se nommer leurs disciples. La forme de l'art change avec la mode comme la forme de nos habits, mais la beauté en elle-même ne change pas plus que le corps humain.

Ce ne sont pas tant les paysagistes purs que les peintres de marine qui nous inspirent ces réflexions. Il y a moins à inventer là qu'ailleurs, car les phénomènes marins dépassent tout ce que peuvent concevoir les plus hardies imaginations. C'est le procédé qui importe, mais le procédé n'a-t-il pas été porté à la perfection dans des directions différentes par Cuyp et par Ruysdaël ? Bonington lui-même, dans un genre différent, n'est-il pas un maître accompli ? Qu'y a-t-il de plus gracieux, de plus charmant, de plus distingué, que ses grèves de Venise ou d'Écosse ? Eh bien, qu'ont fait de ces exemples excellents les peintres de marine contemporains ? Ils n'ont pas appris les procédés difficiles dont les maîtres se sont servis pour ex-

primer l'éclat et les reflets des eaux, les larges masses des nuages sculpturaux, l'immensité des horizons; ils n'ont pas appris surtout à bien voir et à comprendre ce côté si plein d'intérêt, de variété, de charme de la nature et cette école, pendant un moment fort à la mode, est venue aboutir aux toiles incroyables de M. Gudin. M. Roqueplan, le chef de cette petite pléiade, est cependant un homme de vrai mérite, également distingué dans le genre et dans le paysage. Elève non pas de Bonington, mais de sa manière, et plus de ses lithographies que de ses tableaux, il a parcouru dans une demi-obscurité, que ne mérite pas son talent, une carrière très-variée. Il est peintre de genre avant tout, cependant ses marines et ses paysages sont nombreux, importants, et méritent de fixer un moment l'attention. Sa manière est avant tout élégante, quelquefois d'une incroyable finesse, une peinture comme il faut, tenant un peu du parc anglais. On supposerait volontiers, dans ses élégants paysages, des personnages à la manière de Watteau, de belles dames et de galants cavaliers. Le dessin de M. Roqueplan n'est pas aussi sévère qu'il est fin, et nous doutons que ses figures atteignent à la

correction et à l'élégance de celles du peintre de *l'Embarquement de Cythère*. Les marines de M. de Roqueplan, qui sont souvent de grande dimension, ne valent pas ses paysages. En général, les grandes toiles ne lui conviennent pas, son talent délicat s'y perd. M. Isabey, plus exclusivement peintre de marine que M. Roqueplan, a eu pendant un moment un grand, et, jusqu'à un certain point, légitime succès. Sa peinture a souvent un très-bon caractère. Ses petites toiles en particulier ont beaucoup de finesse et de distinction, le ton est juste, l'ensemble poétique et délicat. Nous en dirons autant de M. Hoguet, de MM. Hildebrand et Darcy, qui suivent, ainsi que plusieurs autres, une voie à peu près semblable, mais sans succès marqué.

Quant à M. Gudin, nous n'en parlerons pas. Sa peinture est la caricature du genre, mais la caricature dans des dimensions colossales. Il a tous les ans, au salon, un grand succès de haussements d'épaules et d'ébahissements de soldats. Où donc M. Gudin a-t-il vu ces ciels plombés et terreux, ces eaux colorées d'orange et de violet, ces oiseaux sans nom, ces rochers d'opéra? Et cependant M. Gudin annonçait beaucoup de talent à

son début; mais on lui a fait un succès plus grand que son mérite, qui l'a perdu.

MM. Dupré et Rousseau, tous deux très-originaux, tous deux également distingués, forment le point de départ d'une transformation qui s'est opérée chez les plus jeunes de nos paysagistes contemporains. Leur manière est cependant bien différente, et si ce sont deux frères, ce sont deux frères ennemis. Quoique M. Dupré se soit beaucoup rapproché de M. Rousseau, dans ces derniers temps, ils ne se ressemblent ni par leurs procédés, ni par la façon dont ils comprennent, dont ils interprètent la nature. M. Rousseau ne s'inquiète que de rendre avec force et vérité une impression quelconque; ce qu'il peint, ce n'est pas un visage, mais un seul trait de ce visage, un aspect unique et frappant, toujours vrai, mais ordinairement plus curieux que beau. Les préoccupations de M. Dupré sont bien différentes et plus générales. Le sujet joue le principal rôle dans ses tableaux. Il cherche avant tout les convenances, les concordances des lignes; il subordonne les accessoires, il concentre l'intérêt sur le point central de la composition et se rapproche ainsi de la peinture de style. Ce n'est cependant

pas le dessin qui forme le trait principal du talent de M. Dupré, mais la couleur, la manière dont il le comprend et dont il le pratique. Sa préoccupation constante est d'arriver au ton exact, au ton donné par la nature; il y arrive, mais en faussant, à ce qu'il nous paraît, l'un des plus grands principes de l'art. La question est celle-ci : l'art doit-il être la représentation exacte, le calque de son modèle ou son interprétation? Pour nous, la réponse n'est pas douteuse; l'art transforme le sujet. Il en doit faire autant pour la couleur. Et pourquoi cette nécessité? parce qu'il représente la nature avec des moyens autres que ceux qu'elle emploie elle-même. La peinture se sert d'un plan unique pour exprimer des plans divers : de couleurs imparfaites, et dont le nombre est limité, pour représenter des tons très-variés et des nuances infinies, de substances minérales et plus ou moins opaques, pour faire saisir à l'œil l'ombre, par exemple, qui, dans la nature, n'est pas un corps, mais une négation, l'absence complète ou relative de la lumière. Pour en revenir à notre sujet, qu'arrive-t-il, lorsqu'un peintre méconnaissant non pas les règles arbitraires de son art, mais ses nécessités, donne à une partie quel-

conque de son tableau sa valeur absolue, son ton réel; il arrive que, comme il faut absolument établir l'harmonie entre cette partie et l'ensemble, on ne peut plus apporter ni assez de lumière aux portions les plus éclairées de la composition, ni assez d'intensité aux ombres, aux premiers plans, aux vigueurs. L'harmonie se trouve détruite, et on rachète une qualité partielle et d'une utilité secondaire, par un défaut capital. La gamme de la palette n'est pas aussi étendue que celle de la nature, et, lorsque l'on rencontre des effets impossibles à rendre sans inconvénients, il faut faire comme les chanteurs qui ne peuvent pas atteindre à certaines notes graves ou élevées, il faut transposer. La transposition change la valeur absolue des notes; elle ne change en rien la mélodie.

En outre, comme dans cette méthode qui consiste à mettre l'exactitude matérielle à la place de l'effet vrai, il faut revenir à plusieurs reprises sur les premières préparations de la peinture par des glacis successifs, on arrive à produire une couche opaque, dénuée de toute transparence, qui ne donne qu'une image désagréable et fausse. On obtient, il est vrai, une apparence de solidité, quelque chose de robuste, qui est le trait distinc-

tif du talent de M. Dupré, mais c'est au détriment de la vérité. Quelques-uns des tableaux de M. Dupré sont des sortes de gageures, de véritables tours de force, dont il sort souvent à son honneur, mais c'est un jeu dangereux que nous ne lui conseillons pas de pousser plus loin. Qui ne se rappelle une composition bien remarquable de ce peintre distingué : *le Passage du gué?* C'est un tableau tout blanc ou tout blond, comme on voudra. Un ciel d'automne chargé de nuages extrêmement pâles, blafards; une large rivière qui reflète entièrement le ciel; sur le bord, et dans l'eau, quelques vaches blanches et rouges, un âne gris, un cavalier en blouse blanche, monté sur un cheval de même couleur que la blouse; le chien lui-même est blanc. Les terrains sont jaunes, à peine bruns, l'horizon est automnal et d'un fauve très-clair. Ce tableau est prodigieux de solidité, de lumière et d'éclat, mais il est plus étonnant qu'agréable, et témoigne surtout de la hardiesse et de l'habileté consommée de l'artiste. Il ne faudrait pas se figurer, sur cet exemple, que M. Dupré affectionne beaucoup et peigne souvent des sujets clairs et dans la gamme blanche du *Passage du gué*. Il aime, au contraire, et choisit

de préférence les tons chauds, ardents, vigoureux, les rouges, les bruns, les verts-jaunes, ce que la palette fournit de plus intense et de plus brillant. C'est autour du ton le plus extrême que M. Dupré fait tourner son tableau. C'en est le vrai centre, l'ordonnateur tyrannique. Il faut que tout monte bon gré mal gré à ce diapason, que tout s'harmonie d'après cette donnée excessive. M. Dupré réussit souvent, mais il doit s'apercevoir quelquefois qu'il a tenté l'impossible. Nous avons parlé du dessin distingué de M. Dupré, du soin qu'il apporte à concentrer l'intérêt, à donner un sujet à son tableau; nous pourrions dire encore que cet artiste éminent possède à un haut degré le sentiment de la grandeur, et cela n'est pas une médiocre louange. Mais tout le monde connaît les qualités de M. Dupré, et nous n'insisterons plus aujourd'hui que sur deux défauts, ou plutôt sur deux dangers de sa peinture. M. Dupré abuse des moyens pour ainsi dire matériels, des procédés mécaniques : Les procédés mécaniques ont le grave inconvénient de donner des résultats uniformes, faciles à obtenir, une fois la recette connue, mais qui ne se prêtent que peu docilement aux mille combinaisons d'un esprit inventif qui veut

suivre la nature dans ses variations infinies et incessantes. On risque, en abusant de ces moyens, de faire les eaux un peu de la même manière que les terrains, les arbres, que les ciels. M. Dupré est quelquefois tombé dans cette *embûche* de sa manière. Quant à l'épaisseur produite par la vigueur des empâtements, le danger n'est pas moins grand, et il est double. Il est évident que les empâtements exagérés forment sur la toile des espèces d'élévations qui reçoivent la lumière, lorsque le tableau n'est plus dans la position où il a été peint, de manière à fausser entièrement l'effet. Enfin cette méthode de peindre en relief est un art nouveau, qui devrait prendre un nouveau nom. On fait depuis quelque temps des cartes de géographie en relief qui amusent beaucoup les enfants; une peinture semblable réussirait peut-être, et on pourrait en essayer. Ce que nous en disons n'est pas pour M. Dupré, qui a droit à tout notre respect, mais pour ses imitateurs, qui ont exagéré et compromis une manière qui, sous une main habile, a des avantages considérables. Ne pourrait-on pas attribuer à ces exagérations de métier, l'accueil moins sympathique que les tableaux d'un homme de beaucoup de talent,

M. Paul Huet, reçoivent depuis quelque temps? Ses tableaux des Pyrénées, exposés, il y a une année, ont un incontestable mérite. Cependant M. Huet n'a pas gardé dans l'opinion le rang auquel il pouvait prétendre.

Grâce à l'entêtement du jury qui l'excluait systématiquement du Salon, M. Rousseau avait acquis, avant d'être connu, une très-grande réputation. On se demandait : avez-vous vu des tableaux de M. Rousseau? — Non. — Ni moi non plus, mais ils sont admirables! — Le jury les refuse (ce jury.... vous entendez!). M. Rousseau est le plus grand peintre de notre temps. — Le jury est devenu plus traitable; quelques tableaux admis aux derniers salons, une vente assez considérable qui s'est faite à Paris, permettent d'asseoir un jugement assez complet sur le talent de M. Rousseau. L'attente générale a été trompée; les réputations anticipées sont dangereuses; M. Rousseau l'a éprouvé. Mais le public se ravisera et reconnaîtra que M. Rousseau n'est pour rien dans les éloges emphatiques que des amis imprudents lui ont décernés: qu'il y a chez lui l'étoffe d'un artiste véritable, et qu'il ne tient qu'à lui de le devenir.

Les ouvrages que M. Rousseau a montrés au public ne sont, pour la plupart, que des études qui doivent garder ce nom, pour recevoir les éloges qu'ils méritent.

Sensible à tout, sans parti pris de couleur, sans habitude d'atelier, sans préférence de sujets ou d'effets, M. Rousseau ne semble avoir peint jusqu'à présent que d'après nature. Son génie, c'est la sincérité. Ne lui demandez pas de choisir ses sujets, d'harmoniser ses lignes, de combiner les parties diverses de son paysage, de composer. Pour lui la peinture est la représentation textuelle de la nature : il s'occupe peu de la beauté. Nous avons tous remarqué certains phénomènes de la nature, certaines combinaisons de lignes, certains effets bizarres de lumière, tellement en dehors des règles du goût et des ressources de la palette, que nous avons dit : « On ne peindra jamais cela. » Nous comptions sans M. Rousseau. Il s'attaque hardiment aux sujets les plus extraordinaires et les plus rares, pourvu qu'ils soient vrais, nouveaux, et qu'il les ait vus. Son grand tableau des *Bords de l'Oise*, par exemple, est inondé d'une lumière blanche et blafarde qui est vraie, mais sans agrément.

C'est un effet de printemps; le paysage est traversé d'une large rivière bordée de petits saules: l'eau est éclatante et métallique : elle ressemble à du mercure. La campagne est plate et étendue, les foins en fleurs commencent à jaunir. Le ciel est plombé, lourd et chaud, un ciel de juin vers midi. Mais là n'est pas encore l'extraordinaire du tableau. En général le paysage, d'une intensité de tons plus grande que le ciel, s'en détache en formant la partie obscure de la composition: ici c'est le contraire, et les terrains s'enlèvent ainsi que les eaux en lumière sur le ciel. Cet aspect est loin d'être agréable; il produit chez le spectateur plus d'étonnement que de plaisir. Cependant il est si vrai, c'est tellement la nature prise sur le fait. qu'on se le rappelle non pour sa beauté, mais pour son extraordinaire réalité.

M. Rousseau est sensible aux aspects les plus variés de la nature, et son exécution est aussi variée que ses impressions. Peintre naturaliste avant tout, il donne un cachet singulier de vérité à tout ce qu'il représente. Personne n'indique mieux que lui l'heure du jour, la saison, la nature des arbres, la qualité des terrains. Son talent est souple, varié, multiforme, inégal. Il a

des négligences apparentes et des défaillances, des gaucheries mises à propos, qui sont des imperfections dans l'art, mais qui représentent, avec une grande exactitude, les objets tels qu'ils sont. L'absence de parti pris, de manière, l'entraîne souvent à une exécution relâchée et insuffisante. M. Rousseau a eu le grand malheur de n'être entouré que d'amis et de prôneurs, pendant toute la première partie de sa carrière. Il vient de se mettre en communication avec le public, dont le contact lui sera utile. Il sentira le besoin de se faire comprendre du grand nombre. Il n'a plus à faire à des admirateurs complaisants d'atelier, mais à la foule qui se soucie peu d'études et de fragments, mais qui veut des tableaux, qui demande qu'on lui présente, non pas des impressions individuelles et incomplètes, mais des impressions générales et synthétiques, des œuvres d'art. Eh ! la nature, la nature court les rues ! Ceux qui en sont curieux n'ont qu'à se mettre à la fenêtre pour la voir passer. Si sa représentation exacte et littérale était le but de l'art, le daguerréotype et le diorama en seraient le terme. Il faudrait renoncer au dessin et à la peinture, et s'adresser à la mécanique ! Nous n'ignorons pas

qu'il y a de l'idéal aussi dans la manière de rendre, d'exprimer : les naturalistes sont plus idéalistes qu'ils ne pensent. C'est de ce côté que M. Rousseau atteint à l'art ; mais il ne faut pas qu'il s'arrête en si beau chemin : il a trop de talent pour en rester là. On dit qu'il s'occupe dans ce moment de grandes compositions qui mettront l'artiste au niveau du peintre habile et sincère que nous connaissons.

M. Troyon appartient pleinement à l'école naturaliste. Il a de ses émules, la fougue, l'audace, l'exubérance, parfois des empâtements excessifs qui donnent de la lourdeur à sa peinture ; mais ayant de bonne heure étudié les maîtres flamands, il a perdu dans leur commerce ces singularités qui nous chagrinent chez les contemporains. Une expérience de quelques années a suffi pour modifier l'exagération de couleur et la brutalité de tons qui déparaient ses premiers ouvrages. Aujourd'hui M. Troyon est dans la plénitude de son talent ; à part quelques mauvaises traces de ses premières habitudes, il peint comme on a fait dans tous les temps, et, pour notre part, nous lui en savons bon gré. Du reste on sentait déjà, au milieu de ces bouillonnements de jeunesse,

l'homme qui cherche à se diriger. L'exagération était plus dans sa main que dans son esprit. Maintenant que M. Troyon se possède et ne ressemble plus qu'à lui-même, il doit compter parmi les peintres les plus originaux, les plus francs, les plus complets de notre temps. Ses premiers ouvrages se ressentent de l'influence de M. Dupré. Ce sont des paysages qui voudraient être, comme ceux du maître, habilement disposés. Mais la violence de son tempérament emporte M. Troyon bien loin de sa première intention; la main prompte et hardie ne peut s'arrêter à ces combinaisons compliquées de lignes et de plans. Il essaie des toiles de grandes dimensions; ses arbres et ses terrains prennent de l'importance; les fonds ne servent plus qu'à faire valoir les premiers plans qui forment bientôt la partie principale, presque unique du tableau, M. Troyon est Flamand, et, s'il doit être jamais compté parmi les peintres de style, ce sera entre Paul Potter et Rembrandt qu'on le mettra. C'est à ce dernier maître, ou à la nature elle-même, qu'il doit un clair-obscur excellent, qui donne à ses tableaux leur principale valeur. La nature que représente M. Troyon n'est pas du goût de tout le monde. Ce n'est pas la nature

ornée et coquette de Watteau, encore moins celle de Poussin, si grandiose et si sublime; ce ne sont pas les bois où vont rêver les philosophes et les amoureux, pas davantage les guinguettes où les petits bourgeois se divertissent le dimanche : c'est la nature qu'aime le laboureur, féconde et cultivée, couverte de troupeaux et de moissons. M. Troyon est avant tout rustique. Ce n'est pas un berger de comédie, un campagnard à l'eau de rose; ses moutons sentent l'étable, leur laine est pendante, huileuse et souillée; ses petites filles gardent des oies; ses enfants cherchent des nids dans les haies de sureaux; ses canards barbottent dans l'eau croupissante des abreuvoirs; ses maisons couvertes de chaume pourri sont entourées de fumiers et de tas de fagots. C'est la vraie campagne : on y parle patois, et le lait qu'on y boit sent la litière de l'étable. Eh bien! tout cela est poétique. C'est la vie des champs, ce rêve dont on ne sait que faire quand il devient réalité. Les odalisques de M. Diaz ne vaudront jamais ces belles vaches rouges et blanches qui vous regardent bêtement passer, avec leurs gros yeux que les Grecs, qui ont toujours raison, trouvaient si beaux. Les hommes nous ont rarement fait autant de plaisir à voir

que les moutons de M. Troyon; ils ne pensent cependant qu'à ruminer; ils n'aiment que l'herbe grasse et touffue, ils ne détestent que les pâturages maigres et brûlés. Et ce paysan, ce semeur, qui passe et repasse derrière eux en les surveillant, c'est du blé qu'il jette dans les sillons, du mouvement régulier et monotone de son bras. Il a une femme, des enfants, une maison, il pense qu'il soupera ce soir : il sera las, il dormira bien. Tout cela n'est pas sublime assurément, mais nous quittons ordinairement ces misérables réalités pour de bien sottes chimères!

La couleur de M. Troyon est très-juste. Son dessin est ferme et très-franc. Il pourrait avoir plus de justesse et de précision, mais ces qualités ne viennent qu'à la longue avec l'étude. Quant à sa manière de peindre, nous ne saurions qu'en dire, si ce n'est qu'elle est très-bonne; c'est ainsi que l'on a toujours peint et que l'on devrait toujours peindre. Elle est saine et robuste, appropriée au sujet. M. Troyon peint *bonnement*, sans autre idée que de bien faire. Cette méthode réussit toujours.

Nous ne parlerons pas de M. Français aussi longuement que nous le voudrions et qu'il le mérite. Un séjour prolongé qu'il a fait en Italie, d'où

il a rapporté de fort belles études qui promettent de bons tableaux, ne lui a pas permis d'élargir et de compléter la réputation que ses premiers travaux lui ont acquise. Bien que plusieurs années nous séparent de ses débuts, personne n'a oublié le charmant paysage qu'accompagnaient des figures de M. Meissonier. Son tableau de *Novembre* a plus de mérite encore; il est plein de rêverie et d'un sentiment juste et délicat. C'est une allée de bois en automne; les arbres sont presque dépouillés, quelques feuilles qui restent attachées aux rameaux noirs sont rougies par les premiers froids; les nids de pies sont à découvert dans les cimes; les corbeaux se rassemblent en faisant de grandes évolutions dans le ciel; les brumes violettes du soir enveloppent les profondeurs du tableau: le terrain est caché sous une couche épaisse de feuilles desséchées. Tout cela est très-vrai, très-vivement senti, très-finement exécuté. Il y a cependant quelque chose de sec et de dur qui se retrouve dans la plupart des ouvrages de M. Français. Nous nous sommes demandé si la lithographie, que M. Français pratique avec beaucoup de succès, si cette habitude de dessiner sur la pierre avec une minutie et certaines recher-

ches qui ne conviennent pas à la peinture, n'avait pas nui à son talent. La gravure, de quelque sorte qu'elle soit, est un art dangereux que nous ne conseillerions pas aux peintres de trop pratiquer. Le pinceau n'a rien de commun avec le burin ou le crayon. Il faut se garder avec soin de lui ôter sa liberté d'allure et sa largeur. M. Français dessine avec beaucoup de correction et d'élégance : nous comprenons que la lithographie l'ait tenté. Mais le dessin d'un tableau ne doit pas être celui d'une vignette. Il doit avoir de l'indépendance et de l'ampleur. Le détail domine trop dans les tableaux de M. Français; étudié avec un soin extrême, il s'élargit et s'agrandit de manière à diminuer l'intérêt de l'ensemble. Lorsqu'on a d'excellentes qualités, il n'en faut pas faire des défauts et rendre la peinture menue par une recherche excessive des traits déliés et délicats. La couleur de M. Français n'a pas l'éclat de celle de M. Diaz, ni la franchise et la hardiesse de celle de M. Troyon; elle est un peu grise et uniforme, mais elle ne manque ni d'harmonie ni de charme. C'est la couleur modérée et un peu sacrifiée d'un dessinateur plutôt que celle d'un coloriste. M. Français a du goût pour le style. Ses études sérieuses

lui permettent de tenter la grande peinture; mais il ne parviendra à ce degré supérieur de l'art qu'en donnant à ses compositions, qui sont jusqu'ici plutôt des fragments que des tableaux, plus de largeur et d'unité.

S'il fallait résumer par un mot notre opinion sur les peintres que nous venons d'étudier, nous dirions qu'ils sont romantiques. Avec des génies et des procédés divers, ils ont un caractère commun. Ils divisent l'impression que doit produire un objet; ils jettent sur certains points de leurs compositions toute la lumière, tout l'intérêt; et, par cette recherche du détail, compromettent l'effet général. Un tableau, fait ainsi par fragments, éparpille l'attention, et ne produit pas une impression vive et durable. On admire l'habileté du peintre, la fertilité de ses ressources, l'éclat de sa palette, mais on ne ressent pas cette émotion profonde que font éprouver les monuments de la beauté. Il ne vaudrait pas la peine de s'être débarrassé de la défroque surannée de la peinture de l'empire, pour prendre un habit d'Arlequin. Le vice d'alors est celui d'aujourd'hui. Le système a toujours été fatal aux arts. La science et l'art sont aux deux pôles. C'est la science, que nous avons

nommée, en parlant de peinture, le métier, qui est l'écueil véritable de l'art contemporain; c'est elle aussi qui, en exagérant l'importance du mot et du style matériel, en grossissant le détail au détriment de l'ensemble, a dénaturé, à bien des époques et d'une manière funeste, la littérature. Au lieu de s'attacher à exprimer l'impression générale que doit produire un objet composé, le romantisme divise, prend un trait, l'expose au plus grand jour, lui donne une valeur qu'il n'a pas. Ce trait n'est pas même toujours principal et caractéristique, il est avant tout *singulier*, et nous prenons ce mot dans son double sens, *unique* et *bizarre*. Au lieu de voir l'objet d'un lieu d'où l'on distingue sa masse imposante et ses détails dans leur subordination, on va se placer près de l'un de ses détails, on l'examine curieusement, on le dissèque, on détourne l'attention de l'ensemble. Cette méthode est aisée; il est plus facile de se procurer un microscope que le génie dont on manque; mais, pendant ce temps, que devient l'art? il se perd, et, lorsque nous aurons faussé ses lois qui sont dans notre intelligence, nous ne le retrouverons pas à notre volonté. L'art n'est ni analytique ni scientifique : il est généralisateur. La

nature se produit par des forces aveugles dont les résultats sont obscurs et diffus. Ce sont ces résultats que le génie humain reprend, ordonne et dispose d'après le modèle absolu qu'il en possède.

La France avait été parcourue dans tous les sens. C'est en Orient, en Algérie, en Égypte et dans l'Asie Mineure, que les paysagistes vont chercher des impressions et des sujets nouveaux. Cette terre classique du pittoresque et de la lumière développa deux des talents les plus différents et les plus distingués de notre temps, M. Marilhat et M. Decamps.

Bien que la tournure fantasque de son esprit porte de préférence M. Decamps vers la peinture de genre, ses paysages ont tant de mérite, ils ont eu une influence si marquée sur les contemporains, que nous ne pouvons nous dispenser d'en dire un mot, tout en regrettant de donner une place, qui pourra paraître secondaire, à un homme éminent qui mériterait d'être étudié à part et d'une manière approfondie. Élève de M. Abel de Pujol (il faut le savoir pour le croire), M. Decamps ne suivit pas longtemps l'ornière de son maître ; Bonington, et surtout Murillo et Rembrandt, semblent s'être réunis pour former ce singulier génie, composé curieux et rare de finesse et de

brutalité, d'observation et de rêverie, de simplicité et d'hyperbole, d'exactitude et de chimère. Avant d'être un grand peintre, M. Decamps était un grand caricaturiste. Il a fait des aquarelles, des eaux-fortes, des lithographies : et, dans ces arts si divers, il se trouve sinon toujours au premier rang, du moins à cette place à part, en dehors des écoles et des traditions, place qu'il occupe sans partage et que nul n'est tenté de lui disputer. M. Decamps est avant tout fantaisiste ; mais sa fantaisie repose toujours sur une donnée réelle et palpable, elle a sa raison d'être : c'est, si l'on peut dire, la fantaisie du bon sens, celle de Sterne et d'Hoffmann, plutôt que celle de Jean-Paul ; elle est sérieuse, soucieuse même, et nous ne lui connaissons pas d'analogue en peinture. A mesure que M. Decamps s'éloigne des souvenirs et des premières sympathies de sa jeunesse, son individualité se caractérise. Ses procédés subissent aussi une transformation intéressante à suivre : le dessin s'accuse, la touche se précise, l'exécution prend de l'accent et de la largeur. Il retrouve la vigueur du ton perdue depuis Rembrandt, et l'applique, avec un bonheur qui lui valut bien des chicanes, aux murailles et aux terrains.

L'Orient est, à vrai dire, la patrie des poétiques plâtras. La muraille est pour nous, Français, un juste sujet d'horreur. Ces surfaces grises et ternes, percées de fenêtres régulières, trop nombreuses et de mauvais goût, ne donnent guère l'idée de ces maisons espagnoles dont parle Jean-Paul, à propos du cœur des jeunes filles : « Le cœur des jeunes filles ressemble à ces maisons espagnoles qui ont beaucoup de portes et peu de fenêtres; il est plus facile d'y entrer que de regarder dedans. » Il faut aller dans le Midi ou en Orient pour trouver ces belles surfaces discrètes, à peine percées de quelques ouvertures, rongées, égratignées, rapiécées de partout, marbrées de plâtre et de briques rouges, coupées de larges bandes d'ombre et de lumière, dorées comme les arbres sous le soleil des longs étés. Les maisons de l'Orient sont taciturnes et impénétrables comme le peuple qui les habite : rien ne transperce au dehors, rien n'apparaît des mystères du dedans. Chacun des petits trous noirs, dont nous aurions fait des fenêtres, ressemble à des yeux d'espion qui vous surveillent sans qu'on en sache rien. C'est par l'architecture et par ce qui, dans la nature, s'en rapproche le plus, par les terrains, que M. De-

camps est paysagiste. Ne lui demandez pas cet assortiment d'arbres, de plantes et d'eaux, d'horizons et de ciels variés, qui constitue ordinairement le paysage. Il s'est pris de passion pour les lignes roides et monotones, pour l'aride grandeur des campagnes dépouillées de l'Orient. Aussi fait-il peu de cas de notre verte nature d'Occident, et a-t-il peu de goût pour les sujets gracieux et pour les saisons où les plantes et les arbres sont en pleine végétation. Il préfère les tons roux et bruns aux tons verts, et il estime d'autant plus un arbre qu'il a moins de feuilles, et qu'on en distingue mieux le branchage vigoureux et compliqué. Entré le premier dans cette voie nouvelle, il y est resté le maître; non qu'il ait reproduit avec une exactitude puérile cette nature exceptionnelle, ni qu'il en ait fait la *vue* et le *portrait*, comme le fit depuis Marilhat, mais il en a pris le caractère, qu'il a transporté jusque dans ceux de ses tableaux dont les sujets sont étrangers à ce pays. M. Decamps interprète, et il y a dans son interprétation tant de vigueur et de réalité, que tous les peintres qui, après lui, ont visité l'Orient, n'ont pu s'empêcher de le voir, jusqu'à un certain point, avec ses yeux, et de subir l'ascendant

de son exemple. Son exécution, nouvelle comme les sujets qu'il affectionne, a fait école. On a pris la forme avec le fond, et nos salons sont chaque année encombrés de *faux Decamps*, qui prouvent une fois de plus que les procédés ne sont rien en eux-mêmes, que le génie est à lui seul le maître et l'artisan des œuvres d'art, et qu'il possède à la fois l'inspiration et la manière de s'exprimer. M. Decamps n'est ni peintre de genre, ni peintre de style. Sa manière est avant tout originale ; elle lui appartient. C'est le style empreint du caractère individuel de l'homme ; c'est le pittoresque à la fois simplifié et outré, tendu jusqu'à un certain niveau qui le rapproche du style.

La vigueur, je ne sais quoi de robuste quand même, est le trait distinctif du talent de M. Decamps. Nature entière, impérieuse, toute d'une pièce, l'impression la plus vive ne parvient pas à l'assouplir. Son exécution elle-même est tenace, et, dans ses plus audacieux tableaux, la raison la plus froide et le bon sens le plus parfait ne l'abandonnent jamais.

M. Decamps venait de révéler le côté saisissant et bizarre des scènes de la vie d'Orient; mais l'imagination fantasque du peintre de la *Patrouille*

turque et du *Café de Smyrne*, modifiait la fausse idée qu'on s'était faite de ce pays, sans en donner une notion tout à fait exacte. Pour prouver définitivement que l'Orient n'était pas, comme on se l'imaginait, éclairé par des feux de Bengale et enveloppé d'un flot de sable mouvant, il était nécessaire qu'un peintre exact, naturaliste, doué d'un esprit net plutôt que d'imagination, nous en fît le portrait, nous en donnât la représentation sincère et pour ainsi dire textuelle. Certaines personnes ne peuvent oublier que la mer Rouge a fait des miracles, et que la haute Égypte est le lit mortuaire de l'armée de Cambyse. Il y a autre chose que ces grands souvenirs dans ce pays fameux : des arbres nouveaux pour nous, une architecture élégante, des eaux limpides, un ciel doux et profond, que M. Marilhat devait nous rendre avec beaucoup de charme et de vérité.

M. Marilhat, encore très-jeune et tout à fait inconnu, sortait de l'atelier de M. Roqueplan lorsqu'il entreprit, en 1831, un voyage qui devait décider de sa destinée. Il séjourna longtemps au Caire, remonta le Nil jusqu'en Nubie, le redescendit jusqu'à Rosette, traversa le désert pour se rendre à Jérusalem, visita le Liban et Balbeck,

puis, après s'être arrêté à Rhodes dont il garda une vision enchanteresse, il revint par l'Italie chargé d'études et de croquis qui devaient amplement défrayer sa trop courte carrière. L'Italie faillit lui être fatale. Il y subit un instant l'influence de M. Aligny, sortit de son genre, et tenta le style dans son tableau : *les Jardins d'Armide*. Cet essai fut malheureux ; il ne le renouvela guère que dans ses *Bains de Diane* ; encore cette composition laisse-t-elle entrevoir tout le réalisme du peintre : le naturaliste y domine le rêveur !

Pendant quelques années, comme s'il n'était pas entièrement dégagé de l'influence de M. Decamps et maître de ses propres impressions, Marilhat s'attache à l'architecture (ruines de Balbeck, vues du Caire, etc). Il hésite entre ses souvenirs d'Égypte, de Rhodes et de Syrie ; il cherche sa manière qu'il ne devait trouver qu'après des essais nombreux et par des transformations graduelles. Il essaye les toiles de grandes dimensions. Pendant cette première période de son développement, sa couleur est rouge et violente, sa peinture empâtée et comme surchargée. Ce n'est qu'après de longs efforts, qu'il arriva à ce qu'on pourrait appeler sa seconde manière. La couleur, de rouge

qu'elle était devient dorée, l'exécution est plus simple, plus ferme, un peu sèche. Nous avons de cette époque de charmants tableaux : *la Vue de Tripoli de Syrie*, *les Bords du Nil*, *Une mosquée à Rosette*, etc. Mais le peintre devait faire encore un dernier et notable progrès. Personne n'a oublié le Salon de 1844. Marilhat venait d'atteindre à ce but si courageusement poursuivi. Il exposait huit tableaux qui furent pour le public, peu familiarisé encore avec son nom, un début éclatant et le mirent en possession de la renommée. Ce n'est plus la gamme violente de ses premiers ouvrages, ni la découpure un peu sèche des seconds; mais la nature prise sur le fait, dans toute sa variété, avec tout son éclat. A côté de ces grands sycomores, se détachant sur un ciel tout pailleté par le soleil couchant, on s'étonnait de trouver un petit effet de matin gris et vert. Un pont est jeté sur un bras du Nil, et, dans le brouillard qui s'élève des eaux, paraissent quelques personnages montés sur leurs chameaux. Mais rien n'était comparable, assurément, à une petite caravane dans le désert, appelée : *Arabes syriens en voyage*. Il est impossible de se figurer une observation plus vraie et plus simple de la nature, et, comme résultat de sa sinc

rité, l'impression vive et durable que ce tableau laisse dans l'esprit. C'est le moment de la plus grande chaleur ; le ciel n'a pas un nuage, et l'horizon onduleux du désert nage dans une lumière ambrée, blafarde à force d'intensité. Les deux personnages montés sur les chameaux, les pèlerins qui suivent à pied, accablés de fatigue et de chaleur, et traînant après eux un grand buffle pensif, seraient, par la vigueur de leur relief et par l'intensité des ombres, en désaccord avec la décoloration du ciel et des fonds, si la lumière étouffée par les tons sourds des vêtements ne se retrouvait en vifs éclats sur quelques points du tableau, nommément sur l'extrémité de la lance du premier chamelier. Tout cela est parfaitement entendu et étudié avec un soin merveilleux. Les hommes ont le dos tourné au soleil, et l'on devine qu'ils ont les yeux fermés sous les capuchons rabattus de leur haïk. Nul ne regarde à droite ou à gauche, nul ne s'inquiète de celui qui le précède ou de celui qui le suit. Ils marchent les uns après les autres silencieusement et courbés ; c'est la stupidité de la marche en plein soleil.

Marilhat abandonna, pendant un moment, l'Orient pour la France et pour l'Italie. Ses paysages

d'Auvergne, ses beaux pastels de la villa Pamphili, auraient suffi à la réputation d'un autre, mais n'ajoutent rien à la sienne. Si Marilhat eût vécu, il se serait laissé entraîner souvent, par l'exemple de ses contemporains, hors de son propre chemin. Nous l'avons vu suivre un instant les errements de M. Aligny : c'est tout dire ! Il avait moins de puissance que de facilité dans le talent. Il ne portait pas dans son esprit, comme les plus grands artistes, le modèle, le type de son œuvre. Il fallait qu'il vît. Mais comme il voyait ! Son œil était excellent, d'une justesse extrême, perméable à l'excessive lumière, exact, pénétrant, minutieux. Quant à sa peinture elle-même, c'est par l'exactitude qu'elle arrive à l'art. Avec un goût et un sens parfaits, Marilhat excelle dans l'arrangement. Ce n'est pas un artiste de premier ordre, mais un peintre excellent qui n'a visé qu'à ce qu'il pouvait atteindre, et qui a atteint le but qu'il poursuivait.

Grâce à Marilhat, nous connaissons la nature orientale sous la plupart de ses aspects, surtout aux heures mystérieuses du premier matin et du soir. Nous avons suivi les berges du grand fleuve, habité ses petites anses où les canges bariolés

sont amarrés au bord des talus chargés de marchandises ; nous avons vu le soir, après la nuit tombée, la lune nouvelle étant dans le ciel, les troupeaux de buffles noirs passer le Nil à la nage et tracer de longs et brillants sillons dans l'eau ardente, assoupie par la chaleur du jour, pendant que, de l'autre côté du fleuve, les lumières s'allument sous les palmiers dans les huttes du fellah ! Marilhat n'est pas rêveur, mais il fait rêver, et, à force d'exactitude, il arrive aux effets de la nature. Il ne s'adresse point aux visionnaires, mais aux voyageurs sensibles et curieux de comprendre et de bien voir.

Marilhat n'a pas, à proprement parler, laissé d'élèves, mais son exemple a été suivi par une foule de peintres qui l'ont imité avec plus ou moins de bonheur. Le succès fait toujours des prosélytes ! Parmi les paysagistes qui, en débutant, ont suivi son exemple, M. Fromentin se place au premier rang. Ses paysages de l'Algérie et du grand désert, exposés au dernier salon, ont vivement impressionné les amateurs et le public. Coloriste dans le meilleur sens de ce mot, M. Fromentin ne s'est pas laissé entraîner à l'exagération de quelques-uns de ses émules. Son dessin

est net et précis sans sécheresse, sa peinture onctueuse et brillante à la fois, et, ce qui est plus important, les larges plans, les collines sableuses, les arbres à formes arrêtées des paysages orientaux, l'ont ramené au style auquel il ne pensait peut-être pas. Il a donné jusqu'ici des preuves sérieuses, mais non pas la mesure de son talent, et nous pensons que, de la route qu'il suivra désormais, dépendra son avenir. L'Orient lui a été profitable, mais doit-il y rester et suivre les traces brillantes et dangereuses de Marilhat et de M. Decamps ? Seul, il peut en décider, et, si son goût et son talent le poussent dans cette voie, qui le conduira tôt ou tard à la peinture de genre, nous n'avons rien à dire ; mais dans l'incertitude où nous sommes, nous lui demandons si cette nature orientale est bien réellement le terrain du paysagiste ? Elle a la lumière, mais la lumière est le milieu et non pas le sujet d'un tableau. Elle a le pittoresque, mais le pittoresque n'est que l'un des côtés et l'un des moindres côtés de l'art. Ne lui manque-t-il pas la variété, l'abondance, les aspects divers de la nature européenne ? Ce n'est pas la terre féconde et superbe, l'*Alma parens* de Virgile, la mère commune des hommes, qu'elle

nourrit et qui lui rendent ses bienfaits par une affection presque filiale, mêlée d'émotion et de bonheur. C'est une terre ingrate, aride, sans autre grandeur que celle de l'étendue. Ce n'est pas la patrie des arts qui n'y ont jamais prospéré. L'exemple de Marilhat n'est pas un argument. Ses tableaux sont peu nombreux; les sujets en sont presque tous pris dans la basse Égypte, qui n'est pas encore l'Orient; enfin, il revenait à notre nature lorsque la mort l'a surpris. Non, la nature orientale est une nature d'exception, dont un paysagiste peut essayer une fois ou dix fois, mais où il ne doit pas s'enfermer. Et la meilleure preuve que nous en puissions donner, c'est qu'on ne peut s'en servir sans passer aussitôt à la peinture de genre. Cette nature ne parle pas assez. Il faut la peupler, l'animer. Nous ne voulons pas soulever cette question de la peinture de genre, de ce bizarre compromis entre le paysage et l'histoire: peinture bâtarde que le génie et surtout le talent ont bien souvent illustrée; mais nous ne comprenons pas que, sans y être fatalement poussé, on en ait l'ambition. La peinture de genre, telle surtout que l'Orient peut l'inspirer, n'est pas digne du talent de M. Fromentin et de bien d'autres

jeunes peintres que nous n'avons pu nommer, et que nous voudrions avoir prémunis contre ce goût d'Orient à tout propos, qui est un danger et qui menace de devenir une manie.

De tous les peintres naturalistes et romantiques sortis du mouvement artistique qui suivit 1830, nul n'a peut-être plus occupé, plus intrigué le public, plus modifié son opinion que M. Diaz. Son début n'eut cependant pas l'éclat de ceux de Géricault et de M. Delacroix. Les grands coups avaient été portés, bien des années auparavant, par l'auteur du *Naufrage de la Méduse*, et depuis, M. Delacroix avait supporté presque seul, pendant dix ans, l'effort du combat. M. Diaz occasionna une sorte de stupéfaction et de scandale chez les peintres, et bientôt après dans le public, dont les sentinelles avancées ne tardent pas à recueillir et à répandre les jugements bons ou mauvais des artistes. On fut frappé de son originalité, de la fertilité de ses ressources, de son dédain pour la forme convenue et pour la forme en général : c'était pour la nouvelle école une recrue qui n'était pas à dédaigner. On le prôna moins pour son mérite que pour ses extravagances, et, depuis, le public n'a pas cessé de suivre avec intérêt ce

jeune peintre qui se débarrasse, de jour en jour, de ce qu'il y avait de faux et d'affecté dans sa manière de comprendre et de représenter la nature. M. Diaz n'a jamais fait d'œuvres de longue haleine. Ses ouvrages ressemblent presque toujours un peu à des pochades, à des esquisses, au premier jet d'un esprit qui sent vivement et qui ne se donne pas la peine d'expliquer longuement sa pensée. Ses tableaux les plus travaillés ont la vivacité et le charme, mais aussi l'incorrection d'une improvisation. Il indique sa pensée au moyen d'un trait, d'un point lumineux, d'une touche habile, laissant au spectateur le soin de la compléter. Ce qu'il faut à M. Diaz, c'est la feuille volante, qu'on se passe de main en main, que tout le monde lit; la publicité prompte, immédiate, incessante. Aussi, au lieu de rassembler ses forces et de concentrer dans un tableau, dans une œuvre, tout ce qu'il a de puissance, se répand-il à l'infini et recommence-t-il sans cesse. Pour lui un tableau manqué n'est pas un échec, pas plus qu'un tableau réussi n'est un succès. Ce sont deux *accidents* de cette infatigable production qui se ressent de toutes les inégalités de l'inspiration, et qui produira dans son ensemble une œuvre infi-

niment intéressant, quoique discutable dans ses détails.

Comme tant d'autres, M. Diaz a subi l'influence de M. Decamps; il a débuté par des Orientales. Mais M. Diaz n'a pas vu l'Orient, et ses tableaux de cette première époque sont chimériques et manquent de ce qui donne tant d'intérêt à ceux de M. Decamps, de couleur locale. On aimerait assez que l'Orient fût tel que le représente M. Diaz : un écrin de topazes, d'émeraudes et de rubis, avec des femmes diaprées, vêtues de gaze et vivant d'éther comme les papillons, brillantes et légères comme des colibris. Hélas! tout cela nous paraît se passer dans le monde des fleurs et des brillants scarabées. La réalité est une vilaine borne contre laquelle nos plus beaux rêves viennent se briser. Du reste, M. Diaz paraît avoir compris que l'Orient appartient à un autre. Il a quitté les intérieurs de harems pour les intérieurs de forêts, et il a bien fait. Avec les arbres, avec les fleurs, avec les éclats de lumière dans l'épaisseur des taillis, M. Diaz est à son aise. Sa palette est vraiment féerique. Il fixe d'un coup de pinceau sur sa toile, ce souffle, ce rien, cette lumière, désespoir des peintres passés, qui sera celui des

peintres futurs. Maintenant M. Diaz ne quitte plus les taillis de Fontainebleau, les terrains moussus sous les arbres épais, les grès marbrés de lichens, les beaux troncs polis et droits des hêtres ou des bouleaux. Le soleil, en passant à travers l'épais feuillage des arbres, les inonde d'une lumière dorée, étincelante, divisée en mille rayons qui tombent sur les terrains ou sur les rochers, en y faisant éclater des couleurs d'une vivacité et d'une variété inouïes; peu importe que le peintre y mette, suivant sa fantaisie, un troupeau de vaches tachetées, ou qu'il y fasse passer, par un chemin défoncé par l'hiver, une bande joyeuse de Bohémiens en voyage, ou des piqueurs avec quelques chiens qui suivent une chasse invisible, ou encore de beaux cavaliers et de non moins belles dames, qui devisent et coquettent comme dans Boccace. Nul ne s'y trompe. M. Diaz ne croit pas plus aux brillants personnages d'un autre âge qu'à ses nymphes ou à ses chasseurs; il ne croit qu'à la lumière; c'est elle qu'il poursuit, c'est elle qui fait l'inépuisable sujet de ses compositions.

Si nous nous étendons autant sur M. Diaz, ce n'est pas tant pour ce qu'il a fait que pour ce qu'il fera. Sa réputation brillante ne l'a pas assez étourdi

pour l'empêcher de voir qu'il lui manque encore beaucoup. Il s'est mis depuis quelques années, avec un courage et une persévérance que nous ne saurions trop louer, à étudier sérieusement la figure. Nous ne pensons pas qu'il arrive jamais à la grande peinture ; ses premières habitudes et la pente de son talent s'y opposent. Mais la forme humaine, la plus nette et la plus belle des formes de la nature, donnera plus d'ampleur à ses compositions et, à son dessin, la précision et la sévérité qui lui manquent. Ses derniers ouvrages témoignent déjà de l'heureuse influence que ses nouvelles études ont eue sur son talent, et font bien présager de l'avenir.

Nous pourrions nous arrêter ici. Toute l'importance de l'école moderne de paysage est dans les coloristes, dans les naturalistes que nous avons étudiés. Cependant leur exagération a fait naître une école peu nombreuse, il est vrai, et nous le craignons, sans avenir, mais qui a vivement protesté contre des excès qu'on ne saurait nier. C'est M. Aligny qui, le premier, a relevé le gant au nom du dessin et du style, mais son propre dessin ne donne que le squelette, la forme dure et élémentaire de ce qu'il veut représenter. C'est en quelque

sorte de l'architecture en peinture et appliquée au paysage, un dessin géométrique qui n'est qu'un contour, jamais un mouvement, la découpure d'un objet sur un autre, l'intersection de deux lignes qui se coupent. Partant de cette idée juste, que la simplicité est un élément de la beauté, que ce qui est grand est toujours simple, il n'applique ce principe qu'au dessin général de ses tableaux, jamais à l'effet qui est nul, ni à la couleur dont il paraît peu se soucier. Le dessin est pour lui une idée fixe, et il dépouille en son nom la nature de sa grâce, de son imprévu, de sa vie. Hâtons-nous de dire, cependant, que si M. Aligny n'attendrit pas, il élève l'esprit, il le transporte au-dessus de son niveau ordinaire. L'austérité de la forme, la sécheresse même de cette peinture ascétique, a des effets grandioses qui frappent noblement et qui font vibrer les cordes les plus profondes de l'âme. Le *Prométhée* du Luxembourg et le *Samaritain* sont les meilleurs ouvrages de ce talent sévère. On regrette vivement qu'un peintre de ce mérite soit resté au-dessous de lui-même, par une négligence, peut-être systématique, de quelques-unes des parties importantes, nécessaires, de son art. La vie de M. Aligny a été une lutte constante. Un esprit

élevé, et sérieux comme le sien, ne pouvait pas voir avec indifférence la peinture s'éloigner, d'une manière aussi marquée, de ce qu'il regardait comme la vérité. Il paraît qu'il fit, pendant quelques années, une propagande énergique à Paris et à Rome. Il exerçait un empire singulier sur tous ceux qui l'approchaient. Marilhat se sentit faiblir un instant sous l'ascendant de cet homme convaincu. Nous avons vu que son tableau, *les Jardins d'Armide*, avait subi l'influence d'un système qui ne convenait pas à son talent exact et fin.

M. Paul Flandrin est élève de M. Ingres, et on retrouve, dans les préoccupations archéologiques du paysagiste, quelque chose du goût et de la manière de l'auteur de la *Stratonice*. M. Flandrin est antique, il est latin, — latin du temps d'Auguste et de l'école d'Horace dont il a la mythologie, la fête païenne, le chant séculaire :

Nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis [1].

Ces personnages enveloppés dans leurs toges, qui se promènent sous les ombrages de Tibur, ce sont

1. Lib. I, od. 4, ad Sestium.

des Romains dégoûtés des affaires ou des plaisirs, qui demandent à la nature le repos. En voyant les tableaux de M. Flandrin, on se souvient involontairement des poëtes dont il s'est lui-même inspiré. Derrière ces vastes terrains sévèrement ondulés on aperçoit le Socrate ; ce sont les coteaux boisés, les vallées ombreuses, les pentes vertes de Tivoli :

> Dicunt in tenero gramine pinguium
> Custodes ovium carmina fistula ;
> Delectantque Deum cui pecus et nigri
> Colles Arcadiæ placent [1].

Cette inspiration antique et poétique n'a pas suffi pour faire un peintre de M. Flandrin. Il s'est trompé d'art : il était né poëte. Ses tableaux, sans couleur et sans vie, ont des balancements, des harmonies, je ne sais quelle cadence de lignes qui appartiennent au rhythme. On y sent la mesure, la césure, tout le mécanisme musical du vers latin. Comme peinture, les tableaux de M. Flandrin sont faibles ; cependant ils intéressent vivement. Son dessin, très-distingué et d'une grande finesse, exprime des sentiments graves, élevés, souvent

1. Lib. IV, od. 12, ad Virg.

très-poétiques. Sa ligne est plus simple, moins sèche et anguleuse que celle de M. Aligny. Ses dessins doivent être beaucoup meilleurs que ses tableaux, et on lui rendrait un grand service en en gravant quelques-uns.

Cependant deux artistes d'un grand mérite ont tenté de nos jours d'allier dans le paysage le style et la vérité. Les belles compositions de M. Desgoffe, savamment ordonnées, moins roides et systématiques, moins abstraites, exécutées avec plus de souplesse que celles de MM. Aligny et Flandrin, se sont succédées dans nos expositions sans exercer une action très-sensible sur notre école. M. Édouard Bertin, de son côté, rompant d'une manière complète avec les traditions pittoresques de l'Empire, a cherché dans une étude directe, sincère, assidue de la nature, une base ferme par des conceptions de l'ordre le plus élevé. Ses tableaux : *la Rencontre de Cimabuë et de Giotto*, *Souvenir de Fontainebleau*, *le Christ au mont des Oliviers*, *Vue de la Vernia*, *les Sources de l'Alphée*, ont très-vivement intéressé. A l'exemple de notre grand Poussin, M. Édouard Bertin a donné dans ces beaux ouvrages une interprétation poétique et personnelle de la réalité. Il a prouvé une fois

de plus que la noblesse, l'élévation, la sévérité n'excluent pas la vie, et qu'un paysagiste de style n'est pas nécessairement emphatique et froid. Dessinateur excellent, il a fait aussi un nombre considérable de cartons importants et très-achevés, où se révèlent avec éclat le sentiment pittoresque, le goût large et pur qui caractérisent ce talent robuste et distingué.

Depuis assez longtemps M. Bertin n'expose plus qu'à de rares intervalles. Ses tableaux et ses dessins sont peu connus du public; mais dans ce demi-jour dont il enveloppe volontairement ses ouvrages, il y a des richesses qu'il n'est pas possible d'apprécier complétement dès à présent.

C'est donc à MM. Flandrin et Aligny qu'il en faut revenir. Quel que soit leur mérite (et il est très-réel), la peinture de style ne se régénérera pas entre leurs mains. Cette nature abstraite et glacée n'est pas la nature : cet art à grandes intentions, mais qui manque de réalité, n'est pas l'art. Ces vastes conceptions austères et habilement balancées atteindraient leur but et élèveraient l'esprit, si elles pouvaient toucher et émouvoir, mais on reste froid à leur aspect : rien ne respire, rien ne vit dans cette nature grandiose et

pétrifiée, et lorsque la vie manque, tout manque. Quant à l'école naturaliste que nous venons plus particulièrement d'étudier, doit-elle faire concevoir de meilleures espérances? Nous ne pouvons nous dissimuler certains symptômes qui nous effrayent. Née d'une nécessité, elle s'est jetée dans un extrême. Ces soldats indisciplinés de la conquête pourront-ils, après s'être livrés, pendant la moitié de leur vie, aux excès que l'entraînement du combat et la nécessité de vaincre nécessitent et excusent, pourront-ils rentrer dans la pratique régulière de la vie ordinaire? Les habitudes de violence et d'exagération, prises dans la lutte, disparaîtront-elles maintenant que la victoire est complète, et, nous l'espérons, définitive? Nous ne faisons que poser ces questions, car nous savons que, par bonheur, le génie n'attend pas la permission de la critique pour naître, pour briller, pour convaincre, et mettre à néant les plus habiles prévisions.

Nous convenons volontiers que le dessin proprement dit, le contour précis de la forme, est d'une importance moins grande dans le paysage que dans la figure. La nature humaine est, en effet, déterminée, et la fantaisie du peintre

ne peut se mouvoir que dans des limites d'histoire assez restreintes. La nature inanimée, au contraire, a mille caprices qui prêtent au vague et aux interprétations les plus diverses. Les imaginations extravagantes trouveront toujours quelques phénomènes extraordinaires pour défendre et pour excuser la bizarrerie de leurs ouvrages. Aussi, est-ce moins de la nature que du goût, moins de la vérité que de la beauté, qu'il faut se préoccuper dans ce genre de peinture plus que dans toute autre; plus l'objet, par ce qu'il a de vague, prête de liberté à l'artiste, plus celui-ci doit user de cette liberté pour interpréter son modèle d'après les règles d'un goût sévère. La nature est le point de départ, le terrain solide d'où l'art doit s'élever dans une région poétique et absolue. Nous ne demandons pas à nos jeunes peintres d'atteindre à ces compositions prodigieuses, qui, jusqu'à ce qu'elles soient tombées en poudre, raviront tous ceux qui aiment la beauté. Dans notre siècle médiocre, nous nous contentons d'œuvres imparfaites, et on a pu voir que nous ne dénigrons pas notre temps! Mais la peinture moderne, tout en subissant les nécessités qui arrêtent son essor, ne pourrait-elle cependant pas

s'agrandir et surtout se compléter ? Nous ne parlons pas du style proprement dit (notre ambition ne va pas là pour le moment). Le style ne rentrera dans le paysage que par la peinture d'histoire, à bout de sujets, lasse d'archéologie, et qui se rabattra sur cet inépuisable terrain, en attendant que de nouvelles convictions lui fournissent des textes nouveaux. Sans viser si haut, notre jeune école peut aspirer à prendre une place honorable, non pas à la suite, mais à côté de l'école flamande, qu'elle surpasse peut-être en poésie, en diversité et en distinction. Que lui faudrait-il pour cela ? Donner plus d'unité, de force et d'importance à la composition, se débarrasser avec courage de quelques procédés expéditifs et faciles, mais faux et dangereux, parce qu'ils tiennent leur vertu du hasard ; en un mot, mettre l'esprit et le sentiment à la première place, et le métier à la seconde, comme il convient.

Le métier, trop pauvre chez les peintres de l'Empire et chez MM. Aligny et Flandrin, est, en effet, devenu excessif et surabondant dans la peinture moderne. La trop grande richesse de l'exécution est un danger dont on ne se méfie pas assez. Elle s'oppose à la forte expression de la

pensée, qui ne peut plus se faire jour à travers l'enveloppe trop importante, et, en quelque sorte, trop épaisse, qui la recouvre. Le but a été dépassé sur bien des points : aussi remarque-t-on chez les peintres que nous avons étudiés, chez ceux surtout qui ont été le plus mêlés au combat, une sorte d'hésitation. Ils ont perdu la voie et la cherchent, en tournant sur eux-mêmes, sans avancer. L'avenir nous apprendra si ce moment d'arrêt est le repos d'hommes vigoureux qui prennent haleine et se reconnaissent, ou le terme d'une course entreprise par des lutteurs présomptueux, qui tombent de lassitude avant d'avoir atteint le but. Toutefois, un honneur non disputé restera attaché au nom de l'école moderne. Elle a retrouvé la vie qui est la première condition de l'art. En poussant ses recherches dans des directions diverses, elle s'est souvent égarée, mais elle a élargi le champ de la peinture. Maintenant que les entraves sont brisées, que l'affranchissement est consommé, il lui reste à montrer ce qu'elle peut, en créant des ouvrages nombreux et complets, en élevant à l'art de véritables monuments.

Nos révolutionnaires se sont d'ailleurs beaucoup calmés et modifiés depuis trente ans, et un

bon nombre de nos paysagistes unissent aujourd'hui, par une sorte de compromis, le sentiment et la facture modernes avec les enseignements de la tradition; ils s'efforcent de revêtir d'une forme plus accentuée, plus réelle, plus vivante, conquête très-digne d'être appréciée de l'École naturaliste, des œuvres qui témoignent d'un goût distingué et de tendances élevées.

Il se peut que quelques-uns des peintres qui ont inauguré le mouvement se soient usés dans la lutte qu'ils ont soutenue. S'il en était ainsi, ce serait aux plus jeunes d'entre eux que reviendrait l'honneur de continuer et de mener à bonne fin l'entreprise commencée.

1853.

FIN

TABLE

	Pages
Nicolas Poussin	1
Decamps	99
Eugène Delacroix	175
Hippolyte Flandrin	191
M. Gleyre, à propos du tableau *Hercule aux pieds d'Omphale*	213
M. Meissonier, à propos des tableaux *La Bataille de Solférino* et *Napoléon pendant la Campagne de France*	237
De la peinture murale, à propos des fresques exécutées par M. Mottez, dans la chapelle de Saint-Martin, à Saint-Sulpice	253
L'Académie des Beaux-Arts et le Décret du 13 novembre	275
Les Paysagistes français contemporains	313

FIN DE LA TABLE

Saint-Germain. — Imprimerie L. TOINON et Cᵉ.

10.3.1997

N4 CLE

N 10123650

LIBRAIRIES DE MICHEL LÉVY FRÈRES

DERNIERS OUVRAGES PUBLIÉS FORMAT GRAND IN-18

à 3 francs le volume

C. A. SAINTE-BEUVE vol.
Nouveaux Lundis..... 10

OCTAVE FEUILLET
M. de Camors, 3e *édition*..... 1

VICTOR HUGO
En Zélande, 2e *édition*..... 1

A. DE PONTMARTIN
Les Corbeaux de Gerandan, 2e *édit.* 1
Nouveaux Samedis..... 5

ALEXANDRE DUMAS
Histoire de mes Bêtes, 2e *édition*. 1

Mme C. DE WITT, NÉE GUIZOT
Histoire du peuple juif, depuis sa captivité à Babylone jusqu'à la ruine de Jérusalem..... 1

MARIE ALEXANDRE DUMAS
Au lit de mort, 2e *édition*..... 1

L'AUTEUR DU PÉCHÉ DE MADELEINE
Histoire de Souci..... 1

AUGUSTIN THIERRY
Œuvres complètes. *Nouv. édition*. 5

ERNEST FEYDEAU
La Comtesse de Chalis, 4e *édition*. 1
Le Roman d'une jeune Mariée 3e *édit*. 1

JULES MORIAC
Les Gens de Paris..... 1

L'AUTEUR DE M. X. ET DE Mme ***
La Plage d'Étretat..... 1

HENRI RIVIÈRE
Le Meurtrier d'Albertine Renouf... 1

DE STENDHAL (H. BEYLE)
Mélanges d'art et de littérature.... 1

HENRI HEINE
Satires et Portraits..... 1
Allemands et Français..... 1

ALEXANDRE DUMAS FILS
Théâtre complet, tomes 1 et 2.... 2
Affaire Clémenceau, 10e *édition*... 1

X. MARMIER
Les Drames du cœur, 2e *édition*.. 1

GEORGE SAND vol.
Mademoiselle Merquem..... 1
Cadio..... 1
Le Dernier Amour..... 1

L'AUTEUR DES HORIZONS PROCHAINS
A Constantinople..... 1

TH. DE LANGEAC
Les Aventures d'un sultan..... 1

LA COMTESSE DE BOIGNE
Une Passion dans le grand monde 2e *édition*..... 2
La Maréchale d'Aubemer..... 1

GÉRARD DE NERVAL
Les Illuminés, les Faux Sauniers.. 1
Les Deux Faust de Gœthe *traduction*. Seule édition complète... 1

MAURICE SAND
Miss Mary..... 1

VICTOR JACQUEMONT
Correspondance avec sa famille et ses amis pendant son voyage dans l'Inde (1828-1832. *Nouv. édit. revue et augmentée* (la seule complète)..... 2

MAXIME DU CAMP
En Hollande..... 1
Les Forces perdues..... 1

ARNOULD FREMY
Les Gens mal élevés..... 1

LA COMTESSE DASH
Comment tombent les femmes, 2e *éd.* 1
Comment on fait son chemin dans le monde, 2e *édition*..... 1

LE COMTE AG. DE GASPARIN
La Liberté morale, 2e *édition*.... 2

PAUL PERRET
Le Château de la Folie..... 1

LA MARQUISE DE CRÉQUY
Souvenirs de 1710 à 1803. *Nouvelle édition*, revue, corrigée et augmentée d'une correspondance inédite et authentique de la marquise avec sa famille et ses amis..... 5

ÉDOUARD OURLIAC
Fantaisies..... 1

POISSY. — TYP. ARBIEU, LEJAY ET CIE.

10.3.97

W4 CLE
N10123650
RBS